



UNIVERSIDAD DE CUENCA
FACULTAD DE ARTES
ESCUELA DE MUSICA

**ANÁLISIS FORMAL E INTERPRETATIVO DEL CONCIERTO DE
GRADUACIÓN PARA PIANO**

TESIS PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
LICENCIADO EN EJECUCIÓN INSTRUMENTAL PIANO

Autor: Karina Andrea Galarza Mejía

Directora: Dra. Susanna Khachatryan

Cuenca, 2015



Resumen

La presente tesina contiene cinco capítulos, cada uno de ellos basado en las obras a interpretar en el recital de grado, con el fin de analizar y comprender la composición musical. Se ha hecho un estudio que va desde el contexto social artístico, hasta las características musicales de la época y los aportes de los compositores de las obras en particular; todo enfocado a la música pianística; por esta razón, cada capítulo está dividido en subtemas que concluyen con un análisis formal de las obras que abordan cinco períodos musicales: Barroco y Johann Sebastian Bach, Clasicismo y Ludwig van Beethoven, Romanticismo y Félix Mendelssohn, Siglo XX: Impresionismo y Maurice Ravel, Música Nacional y Luis Humberto Salgado.

El objetivo de este material es servir de referencia y apoyo para estudiantes de música, en especial de la carrera de ejecución instrumental de piano.

PALABRAS CLAVE: ANÁLISIS MUSICAL, INTERPRETACIÓN PIANÍSTICA, ARMONÍA MUSICAL, CONTEXTOS HISTORIA MUSICAL, JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWING VAN BEETHOVEN, FÉLIX MENDELSSOHN, MAURICE RAVEL, LUIS HUMBERTO SALGADO.



Abstract

This thesis contains five chapters, each one based on the pieces to be performed in the grade recital. In order to analyze and understand the musical composition, a study has been done that goes from the artistic social context, to the musical characteristics of the period and the contributions of composers of works in particular, all focused on the piano music. For this reason, each chapter is divided into subtopics that conclude with a formal analysis of the works. So we have five musical periods: Baroque and Johann Sebastian Bach, Classicism and Ludwig van Beethoven, Romanticism and Felix Mendelssohn, XX Century: Impressionism and Maurice Ravel, Ecuadorian Music and Luis Humberto Salgado.

The aim of this material is to be used as a reference and support material for music students, especially for those who study piano as a career.

KEYWORDS: MUSICAL ANALYSIS, PIANO PERFORMANCE, MUSIC HARMONY, CONTEXTS MUSICAL HISTORY, JOHANN SEBASTIAN BACH, LUDWIG VAN BEETHOVEN, FELIX MENDELSSOHN, MAURICE RAVEL, LUIS HUMBERTO SALGADO.



CONTENIDO

Resumen	2
Abstract	3
INTRODUCCIÓN	10
CAPÍTULO I: EL BARROCO	13
1.1 Contexto social y artístico	13
1.2 Características musicales	16
1.3 Música para teclado	17
1.4 Johann Sebastian Bach y <i>El clave bien temperado</i>	19
1.5 Análisis formal e interpretativo de la obra <i>Preludio y fuga en Si bemol mayor</i> , BWV 866, de <i>El clave bien temperado</i> , tomo I, de J. S. Bach.....	23
CAPÍTULO II: EL CLASICISMO	35
2.1 Contexto social y artístico	35
2.2 Características musicales	38
2.3 Ludwig van Beethoven y las sonatas para piano	44
2.4 Análisis formal e interpretativo de la <i>Sonata 17 para piano: Opus 31, nº 2, en Re menor</i> , de Ludwig van Beethoven	48
CAPÍTULO III: EL PERÍODO ROMÁNTICO.....	80
3.1 Contexto social y artístico	80
3.2 Características musicales	82
3.3 El estilo compositivo de Mendelssohn	86
3.4 Análisis del <i>Capricho opus 33 nº1, en La menor</i> , de Felix Mendelssohn	88
CAPÍTULO IV: EL IMPRESIONISMO EN EL PIANO	105
4.1 Contexto social y artístico	105
4.2 Características musicales	107



4.3 El estilo compositivo de Maurice Ravel	108
4.4 Análisis de la <i>Sonatina para piano, en Fa sostenido menor</i> , de Ravel .	110
CAPÍTULO V: LA MÚSICA ECUATORIANA PARA PIANO DE LUIS HUMBERTO SALGADO	133
5.1 Contexto social y artístico	133
5.2 Características musicales de la obra para piano de L. H. Salgado	135
5.3 Análisis de la obra “Amanecer de trasnochada” (yaraví), en Fa menor, pieza nº 1 de la suite para piano <i>Mosaico de aires nativos</i> , de L. H. Salgado	137
CONCLUSIONES.....	143
BIBLIOGRAFÍA	145
ANEXOS	147
ANEXO 1. Obras para piano de Beethoven.....	147
ANEXO 2. Carta de Beethoven.....	149
ANEXO 3. Obras para piano de Mendelssohn.....	152
ANEXO 4. Obras para piano de Ravel.....	153
ANEXO 5. Obras para piano de Salgado.....	154
ANEXO 6. Índice de ilustraciones	155



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Yo, KARINA ANDREA GALARZA MEJÍA, autora del informe de tesis titulado "Análisis formal e interpretativo del concierto de graduación para Piano", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, sobre la base del Art. 5 literal c) de su *Reglamento de propiedad intelectual*, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este un requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Ejecución Instrumental en la Especialidad de Piano. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afectación alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autor.

Cuenca, 17 de junio de 2015

Karina Galarza
No. Cédula: 0103795795



UNIVERSIDAD DE CUENCA



UNIVERSIDAD DE CUENCA
Fundada en 1867

Yo, KARINA ANDREA GALARZA MEJÍA, autora del informe de tesis titulado "Análisis formal e interpretativo del concierto de graduación para Piano", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de mi exclusiva responsabilidad como autora.

Cuenca, 17 de junio de 2015

Karina Galarza
No. Cédula 0103795795



UNIVERSIDAD DE CUENCA

DEDICATORIA

A mi querida madre

Ruth Cecilia.



AGRADECIMIENTOS

A la directora de mi trabajo, la Dra. Susanna Khachatryan, por guiarme gracias a sus experiencias y dotes pedagógicas para llevar a cabo todo el trabajo artístico y académico que envuelve este proyecto.

A quienes, por medio de sus sabios consejos y conocimientos generosamente compartidos, han hecho posible un informe de calidad, que corresponde a un estudio serio y profesional de las obras abordadas en él y que serán ejecutadas en concierto público de graduación. En general, a la Facultad de Artes de la Universidad de Cuenca y sus docentes por la valiosa formación académica en el área artístico musical.



INTRODUCCIÓN

La presente tesina corresponde al concierto de graduación en la especialidad de Piano, mediante la selección de cinco obras representativas de la historia de la música, de los periodos: Barroco, Clásico, Romántico, Impresionista, conjunto al que se añade una pieza latinoamericana.

En este sentido se han seleccionado las siguientes obras:

- 1) *Preludio y fuga en Si bemol mayor*, BWV 866, del Clave Bien Temperado Tomo I, de J. S. Bach.
- 2) *Sonata 17. Opus 31, nº 2, en Re menor*, de Ludwig van Beethoven.
- 3) *Capricho I Opus 33, en La menor*, de Félix Mendelssohn.
- 4) *Sonatina para piano, en Fa sostenido menor*, de Maurice Ravel.
- 5) *Amanecer de trashedada (yaraví)*, pieza nº 1 de la suite para piano *Mosaico de aires nativos*, de Luis Humberto Salgado.

Objetivo General: El objetivo general del concierto será demostrar el dominio técnico de la instrumentista al respecto de obras académicas, y su profesionalismo a la hora de asumir piezas con peculiaridades y exigencias distintas.

Aspectos a analizar:

- a) Técnica: No todas las obras fueron concebidas originalmente para el piano, tal y como actualmente se le concibe. Siendo así que la obra barroca "*Preludio y fuga en Si bemol mayor*" fue compuesta para clavecín. Ello implica que la instrumentista deberá adaptar la técnica de interpretación, con el propósito de acercarse a la sonoridad propia de un clavecín, instrumento en el cual no era posible ligar sonidos ni conseguir



una duración tan dilatada como las que facilita el piano actual. Esto implica un modo totalmente distinto de pulsar y atacar notas.

- b) Armonía: La armonización de las piezas seleccionadas muestra un proceso evolutivo, que va desde la polifonía barroca hasta la homofonía clasicista, en la cual se advierten ya las experimentaciones tendientes a la ruptura de la forma, que enriquecen la pieza en cuestión, pasando por el impresionismo que se caracteriza por la búsqueda de efectos sonoros con armonías suspendidas por la resonancia del pedal, una amplia paleta de colores, un ritmo más libre, hasta llegar a una creación latinoamericana, académica pero con armonización de reminiscencia folclórica, en escala pentatónica. Estas diferencias habrán de hallar una cierta unidad en su ejecución, a partir de un ordenamiento que responda a una lógica.

Objetivos Específicos:

- 1) Ofrecer un muestrario de la evolución del arte pianístico en la historia de la música internacional, y Latinoamericana.
- 2) Asimilar la estética del autor original de cada obra y transmitirla al público, conjuntamente con sus valores estilísticos y culturales.
- 3) Lograr una unidad de concierto para un conjunto diverso de obras, a partir de la habilidad de la ejecutante.

Para el desarrollo de la actividad, se ha procedido a investigar en fuentes bibliográficas y documentales diversas para sintetizar las ideas, rasgos y elementos culturales de cada pieza en cuestión, todo lo cual se ofrecerá a lo largo de cinco capítulos.



La preparación de un pianista profesional requiere del estudio de las formas y estilos de las obras que ha de ejecutar, con sus correspondientes contextualizaciones históricas y estéticas, y la imprescindible reflexión en torno al vínculo del autor de cada pieza con la sociedad de su tiempo. Lo anterior, en pos de una comprensión integral del fenómeno de la música, que, a través del evento cultural llamado *concierto*, ofrecerá al pianista la posibilidad de demostrar no solo sus dotes como ejecutante, sino también sus propias dotes para la recreación musical, a partir de la interpretación.



CAPÍTULO I: EL BARROCO

1.1 Contexto social y artístico

Luego del Renacimiento, movimiento cultural producido en la Europa del siglo XV, que dio lugar tanto a una renovación en todas las artes desde un nuevo punto de vista antropocéntrico como al manierismo, estilo opuesto de rápida internacionalización, y tras muchos siglos de teocentrismo propio de la Edad Media, se produce el conjunto de manifestaciones culturales correspondientes al denominado período barroco que se afianzará en el siglo XVII. En principio, la denominación fue peyorativa, pues *barroco* proviene de la voz portuguesa *barrueco*: ‘perla irregular’, y se relacionaba con lo “artificial”. Jean Jacques Rousseau en la *Enciclopedia francesa* de 1776 apunta: “una música barroca es aquella cuya armonía es confusa, cargada de modulaciones y de disonancias, de entonación difícil y movimiento forzado”. Por mucho tiempo, el estilo fue considerado como una simple decadencia del Renacimiento. Actualmente, es apreciado como una de las más admirables e importantes tendencias artísticas.

Fue propio de su época el sistema de gobierno de la monarquía absoluta, la profunda crisis demográfica, las pestes, la malnutrición, la fuerte opresión a las masas populares. Acontecieron, paralelamente, la Guerra de los 30 Años, así como el reinado de Luis XIV en Francia, con su fastuosa corte en Versalles como ejemplo supremo del absolutismo (véase Figura 1). Por otro lado, se dieron numerosos movimientos revolucionarios en ciencia y religión, como la ley de la gravitación universal de Isaac Newton y la Reforma Protestante de Martín Lutero.

El arte desempeñó un papel importante en todas estas renovaciones, tanto religiosas como seculares, pues satisfizo con una propuesta estilística la necesidad de lujo y espectáculo empleado por las monarquías para afianzar su poder, así como la suntuosidad y lujo de los cultos religiosos, más complejos también en medio de conflictos de praxis religiosas.



Figura 1. Galería de los Espejos, Palacio de Versailles (1678-1684)

Arquitecto: Jules Hardouin Mansart¹

Es así que en este período de crisis el arte se torna intensamente dramático, expresando fuertes sentimientos y pasiones mediante las nuevas técnicas, como el contraste. Por ello, generalmente existe abundancia en elementos decorativos, preferencia de lo trascendental, solemne y grandioso, e imitación de la naturaleza, así como una sensación constante de movimiento o dinamismo que se vale de la línea curva (véase Figura 2).

¹ Imagen tomada de: <http://www.soyviajes.com/imagenes/2014/07/Palacio-de-Versalles-2.jpg>



Figura 2. *Inmaculada Concepción*, de José de Ribera (1650).

Convento de las Agustinas Recoletas en Salamanca²

Sobresalen dos corrientes filosóficas: el pensamiento racionalista, que centra el conocimiento en la razón humana y en sus propios razonamientos: “Je pense, donc je suis” (Pienso, luego existo), famosa frase de Descartes que se encuentra en su obra *Discurso del método* (1637), expresa las bases de tal corriente filosófica. La otra tendencia es el empirismo, que defiende que el conocimiento se deriva directamente de la práctica y de los datos obtenidos por los sentidos: “Ningún conocimiento humano puede ir más allá de su experiencia” (John Locke).

² Imagen tomada de: <http://www.provinciasannicolas.org/imgs/noticias/13884/49766.jpg>



1.2 Características musicales

Melódicamente la polifonía es el recurso más importante, usa dos o más voces melódicas simultáneas que se combinan y apoyan en una sonoridad armónica entre líneas contrapuntísticas con el llamado bajo continuo;³ de aquí la dependencia entre melodía, armonía y contrapunto que caracteriza la música de la época.

Italia fue la cuna del *ars nova*, así como de la ópera, y “el centro desde donde partieron las principales formas de la música instrumental independiente: la sonata, el *concerto grosso* y el concierto de solista o concierto a solo” (Enriquez & Bidot Pérez de Alejo, 1991, pág. 12). Otras formas de la época son: fuga, suite; danzas como: minuet, rondó, giga, todas semillas que permitieron desarrollar las formas musicales posteriores.

Hay una delimitación e independencia entre música vocal e instrumental. Cabe recalcar la aparición de la orquesta y el perfeccionamiento de los grupos de cámara.

La dinámica piano-forte se ha comparado con los contrastes claro-oscuro de las artes plásticas de la época; sin embargo, no existían los reguladores indicados por el compositor, por lo que el intérprete debía manejar objetivamente la dinámica, así como el tempo y rubatos según el carácter de la obra.

El instrumento preferido de la época es el violín, junto con el órgano y clave.

Otra característica trascendental es la tonalidad mayor-menor, que sustituyó el sistema modal a través de la exploración de los recursos que ofrecieron las

³ El compositor da toda la importancia a las voces extremas. La voz superior es la melodía. El acompañamiento se indica mediante una serie de cifras (bajo cifrado) que señalan al organista los acordes que puede ejecutar.



nuevas afinaciones mediante el sistema temperado, que facilitaba las transiciones armónicas.

Conviene apuntar que la posición social del músico era la de servidor de cortes, eclesiásticas o laicas, por lo que en la mayoría de los casos no era considerado como dueño de su obra. Sin embargo, algunos gozaron de gran atención político social al abrigo de mecenas, reyes, figuras notables de la nobleza y burguesía.

“La figura cimera del barroco es Johann Sebastian Bach. En su obra se resumen y agotan todas las posibilidades expresivas y compositivas de toda la música barroca” (Chorens Dotres & O'Reilly Viamontes, pág. 22).

1.3 Música para teclado

Los instrumentos de teclado de la época son el órgano, el positivo, el portátil, el realejo, el escaque, el clavicordio, el clave, el virginal y la espineta. Al interpretar las obras para teclado de esta época en un piano actual, el intérprete debe tomar en cuenta el estilo y la intención de los instrumentos antecesores al piano.

Entre los compositores influyentes se cuentan François Couperin (1668-1733), organista y clavecinista francés, muchas de cuyas piezas tienen títulos evocativos y pintorescos, y expresan un estado de ánimo a través de las elecciones tonales, armonías atrevidas y decididas disonancias. Sus piezas para clave son 240 y están agrupadas en 27 órdenes (ordres) de la misma tonalidad.

Couperin conocía la retórica del clave y explotó todas sus posibilidades de belleza sonora. Marcó los acentos, reforzó los efectos y subrayó la línea



melódica por medio de adornos. Además escribió *El arte de tocar el clave* (L'art de toucher le clavecin), *8 preludios* (1716). Este famoso libro contiene ejercicios de digitación, pulsación, ornamentación y otros aspectos de la técnica para teclado. Es una valiosa guía para comprender la música de Couperin y el estilo francés de la época, mucho más ornamentado que el barroco italiano y alemán de su tiempo. Influyó en J. S. Bach, que adoptó su sistema de digitación, incluyendo el uso del pulgar, que Couperin explicaba para tocar el clavicordio.

Rameau (1683-1764) es, junto con Couperin, uno de los dos grandes maestros de la escuela francesa del clavecín. Pero ambos practicaron un estilo muy diferente. Entre sus obras para clavecín han estado siempre presentes en el repertorio: *Le Tambourin*, *L'Entretien des Muses*, *Le Rappel des Oiseaux*, *La Poule* y fueron interpretadas en el siglo XIX (al piano) al mismo nivel que las obras de Bach, Couperin o Scarlatti. Su música para clavecín se caracteriza por su variedad de texturas, la originalidad de su línea y su audacia de la armonía. Es curioso que, después de haber ejercido las funciones de organista durante la mayor parte de su carrera, no haya dejado ni una pieza para este instrumento.

Domenico Scarlatti (1685-1757) prepara el camino para la futura escuela de composición para piano; escribió más de quinientas piezas para clave compuestas en España y no en su natal Italia. Son de gran importancia en el repertorio pianístico actual. Sus sonatas se fundamentan en un movimiento con dos secciones basadas en un tema, a veces dos o tres. No cabe duda de que estas obras son el embrión de lo que será la forma sonata-allegro.

George Frederick Handel (1685-1759) se caracteriza por su universalidad; su trabajo para teclado consiste en tres colecciones: la primera con ocho



suites, la segunda con trabajos de su juventud, pequeñas suites, variaciones, y su tercera con suites, una fantasía, un capricho, pequeñas sonatas. Seis grandes fugas completan su trabajo y muestran su espléndido talento como improvisador.

Henry Purcell (1659-1695) abordó géneros muy diferentes como la ópera, la música escénica, instrumental, pero en la música de teclado destacan sus 4 *voluntaries* para órgano, y para calve: *Marcha en Do mayor*, *Minuet en La menor*, *Suite en Sol mayor*, *Suite en Sol menor*, *Suite en Do mayor*, *Suite en Re mayor*. Algunas de sus obras parecen acercarse al *style brisé*⁴ de los compositores franceses de clavecín. Su estilo muestra influencia de la música inglesa (su nacionalidad), de la música francesa (de sus maestros) y de la música italiana (por el auge de la misma en Inglaterra).

1.4 Johann Sebastian Bach y *El clave bien temperado*

Sin duda, el trabajo de Johann Sebastian Bach y el estudio de sus obras son fundamentales para el desarrollo y formación de todo músico.

Bach era un hombre ilustrado. Al no tener un maestro de teorías o práctica musical, por sí mismo conoció las reglas fundamentales del arte con su instinto musical. No perteneció a una escuela ni se guió por ideas preconcebidas. Sin salir de Alemania se familiarizó con la música francesa e italiana y estudió a compositores como Couperin, Frescobaldi, Corelli, entre otros. Tomaba ideas y temas ajenos y los trabajaba de tal manera que no tenían nada que ver con los originales, pero podía reconocerse el tema. Conocedor de la estructura y características de todos los instrumentos, meditaba en la forma de mejorarlos

⁴ “Estilo roto”, formas impredecibles de romper las progresiones armónicas y melodías. Técnica que llegó a ser popular en Francia.



para facilitar la interpretación. Le preocupó el perfeccionamiento del clave. Inventó un *clavelaud* que no lo satisfizo, y continuó usando el clavicordio simple (Schweitzer, 1955, pág. 123). Él mismo afinaba sus instrumentos con tal habilidad que no demoraba más de quince minutos.

Es el inventor de la digitación moderna. Los clavecinistas no usaban el pulgar hasta el siglo XVIII, en casos extremos. Su hijo, Carl Philipp Emanuel, es el directo autor de la digitación moderna: simplificó y modernizó la de su padre.

Bach no respetó la tradición de construir toda la suite sobre un solo movimiento, como era la tradición. Tomó de los franceses el hábito de ampliar las suites con ciertas danzas aparte de las cuatro comunes (*allemande*, *courante*, *zarabanda*, *giga*), pero sin exagerar como Couperin o Marchand, y se distinguió de los músicos italianos por poner riguroso interés en el ritmo y características de cada danza. Así, elevó la suite a la calidad de gran música, sin dejar de ser música de danza.

Sus obras para órgano:

Edición de la BACHGESELLSCHAFT:

- | | |
|-------------------------|---|
| T. III ^o | La gran colección de corales (<i>Clavierübung</i> , III ^a parte) |
| T. XV ^o | Sonatas, preludios, fugas y tocatas. Pasacalle |
| T. XXV ^o | 2 ^a entrega: Los pequeños corales; los seis corales extraídos de cantatas; los dieciocho corales |
| T. XXXVIII ^o | Preludios, fugas, fantasías; conciertos de Vivaldi transcritos para órgano |
| T. XL ^o | Los corales aislados y las variaciones sobre corales |
- (Schweitzer, 1955, pág. 139)



Sus obras para clave:

Edición de la BACHGESELLSCHAFT:

- | | |
|-----------------------|--|
| T. III ^o | Invenciones y sinfonías; <i>Clavierübung</i> (cuatro partes);
tocatas (fa sostenido menor y do menor) y fugas (la menor) |
| T. XIII ^o | 2 ^a parte: Suites francesas y suites inglesas. Esta
publicación data del año 1863 y contiene errores e
inexactitudes considerables; fue reemplazada por el T. LX ^o |
| T. XIV ^o | El clave temperado |
| T. XXXIV ^o | Suites, tocatas, preludios y fugas |
| T. XLIII ^o | Obras diversas para clave; dieciséis conciertos de Vivaldi
transcriptos para clave |
| T. XLIII ^o | 2 ^a parte: <i>Clavierbüchlein</i> de Anna Magdalena Bach (1722-
25) |
| T. XLV ^o | <i>Clavierbüchlein</i> de Wilhelm Friedemann Bach
(Schweitzer, 1955, pág. 147) |

Bach no publicó sus grandes obras de Weimar y Cöthen, como *El clave bien temperado*, *Suites francesas*, *Suites inglesas...*, por no correr el riesgo de perder la gran inversión que ello implicaba, pero su música era conocida por toda Alemania, pues se difundía por copias de sus alumnos como las de *El clave bien temperado*, *Fantasía cromática*, de lo que se tiene constancia.

La música para clave con propósitos pedagógicos no falta; pueden referirse: *El Cuaderno de Ana Magdalena*, *Pequeños preludios para principiantes*, que son alrededor de veinte; le siguen las quince *Invenciones*, que son a dos voces; las quince *Sinfonías*, invenciones a tres voces; y *El clave temperado*.



En la portada del manuscrito original del *El clave temperado* se encuentra escrita por la propia mano de Bach una reseña, que traducida del alemán dice:

El clave bien temperado, o preludios y fugas a través de todos los tonos y semitonos, ambos como indicador de la “tertia mayor” o “ut, re, mi”, así como del a “tertia menor” o re, mi, fa. Para el uso y beneficio de la juventud musical deseosa de aprender, así como para el pasatiempo de aquellos ya experimentados en este estudio, escrito por Johann Sebastian Bach, Maestro de Capilla a su Alteza el Príncipe Anhalt-Cóthen, etc., y Director de su Música de Cámara, 1722. (Gillespie, 1965, pág. 132)

Esta obra demostraba las posibilidades introducidas por el nuevo sistema de escalas. Consta de dos sets de preludios y fugas en cada tonalidad mayor y menor. Cabe destacar que el término *clavier*, en alemán, significa ‘instrumento de teclado’, por lo que no son para un instrumento definido.

Muestran una perspicacia matemática en su retórica, sus palabras y frases se encadenan con exactitud y lógica. Sobre todo en las fugas, se encuentra la búsqueda de perfeccionamiento en la arquitectura musical, pues Bach, en el fondo, era un arquitecto, y realizaba obras monumentales.

La primera parte de *El clave temperado* data de 1722; sin embargo, fue todo un proceso de corrección de melodías que escribió al comienzo de la época de Weimar y otras, que retocó, corrigió y amplió. Su propósito fue relacionar al mundo de la música con las 24 tonalidades mayores y menores, que hasta entonces no se habían podido ejecutar por falta de instrumentos temperados y no era común, por lo que fue una obra revolucionaria. Bach sentía aversión por cualquier teoría, por lo que se basó en razones prácticas para clasificar sus



obras: simplemente se guió por el orden de la escala cromática, y no por la sucesión de quintas que encadenan las tonalidades.

Hubo copistas que sintieron el deber de corregir a Bach y simplificar sus preludios y fugas; así ha trascendido *El preludio en Do* que es escueto al lado de las obras siguientes, pues confundían las copias simplificadas con las correcciones de Bach.

Podría hablarse equivocadamente de una segunda parte de *El clave temperado*, pues Bach lo que hizo fue reunir otros 24 preludios y fugas bajo el nombre de *Veinticuatro nuevos preludios y fugas*, ordenándolos igualmente según su tonalidad por la escala cromática. Existen trozos que se remontan a una época anterior a la composición de la primera parte de *El clave temperado*, por lo que es menos pareja, aunque ciertas partes, sobre todo las fugas, resultan grandiosas. (Schweitzer, 1955, pág. 155)

1.5 Análisis formal e interpretativo de la obra *Preludio y fuga en Si bemol mayor*, BWV 866, de *El clave bien temperado*, tomo I, de J. S. Bach

Para interpretar esta obra debe indagarse un poco sobre cómo Bach iniciaba a sus alumnos en el estudio del toque, con un método particular: no levantaba el dedo directamente de la tecla, sino que realizaba un movimiento para atrás. Los ejercitaba en eso durante meses. Por ello, el toque en el piano actual para la obra de Bach es crucial, pues el sonido, si bien no va a ser igual al clave o instrumentos de la época, puede evocar el estilo, y el estudio debe ser consciente sin olvidar el énfasis en cada nota con una “pronunciación” clara y limpia.



Desde el principio iniciaba a sus alumnos con pasajes de cierta dificultad y con ornamentos, y los hacía analizar la estructura de cada pasaje.

Comparaba cada voz de la fuga con una persona que estuviese hablando. Si la personalidad de cada voz era respetada, permitía cualquier libertad, siempre que existieran razonamientos e ideas.

Bach asombraba por la rapidez del movimiento de sus obras. Sin embargo, debe tomarse en cuenta que ejecutar un allegro rápido en el clave equivale a ejecutar un allegro moderato en el piano. Su adagio, grave, lento, equivale al último matiz de moderato, por el sonido seco del clave.

Para Bach eran naturales ciertas variaciones de tiempo, tan delicadas que no destruyan el valor básico. El pequeño *ritenuto* antes de una resolución armónica o de una entrada importante, tiene como fin prevenir al oyente, pero está fuera de lugar una alteración del movimiento que acapare el interés de por sí. Es así que en el *Preludio Bb* del primer tomo, desde la parte *b* se puede tomar cierta libertad en el tempo y simular una improvisación sin perder la naturalidad de la obra, y según el carácter dramático de los pasajes melódicos que son cortados por los acordes con carácter grandioso.

Regla fundamental: es necesario retener el movimiento a medida que el diseño musical se complica y estar presto a retomar el tiempo libre en cuanto se simplifica. Otra regla: hacer *rallentando* (lentificar) más bien antes que sobre la cadencia misma. Es importante hacer sentir una cadencia o alguna peripecia armónica mediante un *ritenuto*, dando así su valor en el conjunto. Basta pasar por alto la importancia de una cadencia o dar valor a un pasaje de tercer orden, para volver incomprensible la obra de Bach, pues no se percibe la arquitectura del fragmento.



Bach rara vez indicaba los movimientos en sus obras, pues los intérpretes de esa época eran, de alguna manera, compositores, y podían ejecutarlas como obras propias. Tan solo señaló el movimiento de ciertas obras que le interesaban.

El fraseo en las obras de *El clave temperado* debe ser similar al que realizaría un violín, pues esa es la intención del maestro en su música. En él hay una gran relatividad en el valor de los sonidos. Enseñaba a sus alumnos la independencia e igualdad en los dedos, para luego obtener una desigualdad consciente que requiere el estilo polifónico.

El fraseo de Bach consiste en la fusión de *staccato* con el perfecto ligado. “Lo más importante es conocer dónde debe caer el acento principal” (Schweitzer, 1955, pág. 337), pues su música tiene un ritmo contrario al natural: suele tener acentos en tiempos débiles. Un tema está bien acentuado cuando desde la primera nota se siente una atracción a la nota principal; de lo contrario, la melodía pierde todo su brillo.

En los intervalos bruscos, incluso al final de una frase, hay que evitar un *decrescendo* fuera de lugar.

Es importante el detalle del fraseo del bajo, por el efecto que causa al ser el bajo de las armonías de Bach. El fraseo genuino de Bach se descubre después de varios intentos, por su simplicidad.

En cuanto a los adornos, existe un registro de la manera de interpretarlos en la *Clavierbüchlein* de Wilhelm Friedemann; no obstante, según los teóricos, la semiografía estaba en completo desorden, y puede ser que el mismo Bach haya empleado los signos con distintos significados del registro mencionado.



Preludio XXI

Tonalidad: Si bemol mayor

Compás: 4/4

Tempo: Sin indicar (Edición Urtex)

Forma: Bipartita

PRELUDIO Bb Tomo I	
SECCIÓN A: Sección de ritmo estable basada en motivo melódico en el bajo acompañado por fusas de la melodía contrapuntística superior	
COMPÁS	DESCRIPCIÓN
1-2	Melodía en el bajo basada en un motivo de cuatro corcheas, que podría decirse que se asimilan a una imitación por movimiento contrario de las cuatro primeras corcheas del sujeto de la fuga que sigue al preludio. La melodía superior, basada en una figuración de fusas soporta la armonía, que fluye de Bb a Gm a Eb y Cm7
	<u>Bb</u> , Gm / Eb, Cm7
3	Continúa la figuración anterior con el motivo descendente cuya armonía confirma el Bb de la obra y rompe los dos últimos tiempos con un pasaje de la escala Gm melódica y G7
	<u>Bb</u> , Gm G7
4	Repite la forma del compás 3 en las tonalidades de C y el pasaje escalístico en Am
	C, Am
5-7	Utiliza el motivo descendente en Dm para regresar a Bb exponiendo una variación del tema mediante varias modulaciones armónicas
	Dm, <u>Bb</u> F7 / <u>Bb</u> F7, Bb G7 C A7 / Dm BbM7 E° C7, F Dm7 Gm Em7-5

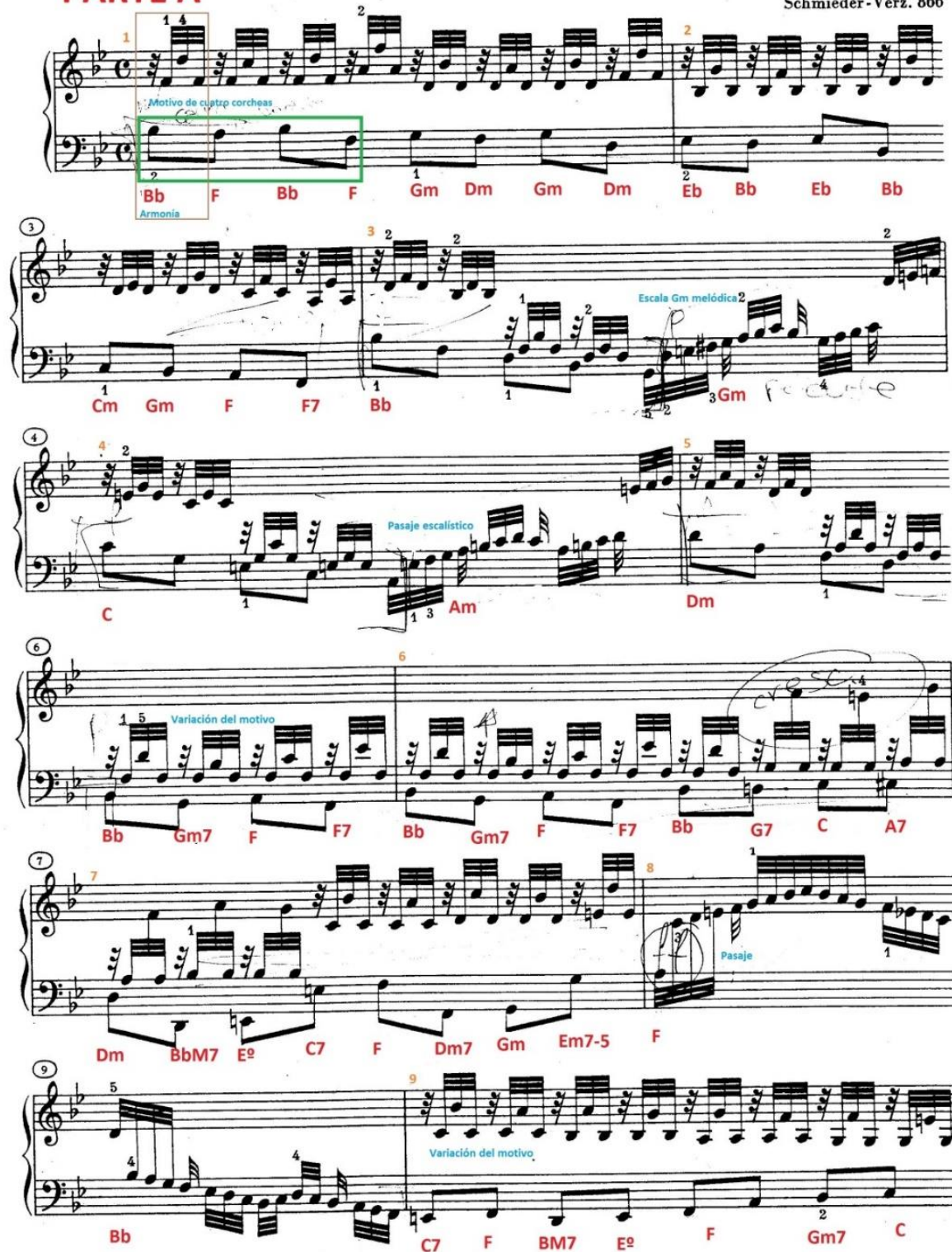


8	Pasaje escalístico
	F, Bb
9-10	Utiliza el motivo y pasajes escalísticos para confirmar la tonalidad de la obra en la siguiente resolución. Concluye la Parte A.
	C7 / F, F7
SECCIÓN B: Acordes y pasajes dramáticos con carácter de improvisación	
11-12	El pasaje anterior, terminado con un <i>re</i> dramático, continúa con acordes en Bb que modulan a G7, y a continuación le sigue un pasaje descendente brillante recitativo basado en la escala de Cm melódica.
	Bb G7, Cm / Cm
13-14	La misma estructura de los 2 compases anteriores, ahora en diferentes tonalidades y con el pasaje ascendente.
	C7 F, Bb / <u>Bb</u>
15-20	Continúa la estructura característica de la parte B, ahora ampliada, mediante acordes dramáticos entrelazados con pasajes escalísticos y arpegiados fluyendo a través de diferentes tonalidades. En el compás 17, con un énfasis dramático en la melodía.
	Bb, Eb7 / F7 / F7 Bb, F7 / Bb7, D° / Eb, F/ F7
21	Finalmente, el último compás retoma el motivo de cuatro corcheas de la Parte A del preludio, de forma ascendente y en la tonalidad principal de la obra.
	Bb

PARTE A

PRAELUDIUM XXI

Schmieder-Verz. 866



The musical score for Praeludium XXI, Part A, by Schmieder-Verz. 866, is presented in G minor, 2/4 time. The score consists of 9 measures, divided into three systems of three measures each. The notation includes various chords, scales, and melodic passages, with specific annotations in blue and green boxes.

Measure 1: The first measure features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with "Motivo de cuatro corcheas" (four eighth notes) and "Armonía" (harmony). The chords are Bb, F, Bb, F, Gm, Dm, Gm, Dm, Eb, Bb, Eb, Bb.

Measure 2: The second measure continues the melodic and harmonic development. The chords are Cm, Gm, F, F7, Bb, Gm, F, Gm, F, Gm, F, Gm.

Measure 3: The third measure features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with "Escala Gm melódica" (G minor melodic scale). The chords are Cm, Gm, F, F7, Bb, Gm, F, Gm, F, Gm, F, Gm.

Measure 4: The fourth measure continues the melodic and harmonic development. The chords are C, Am, Dm, C, Am, Dm, C, Am, Dm, C, Am, Dm.

Measure 5: The fifth measure features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with "Pasaje escalístico" (scale passage). The chords are C, Am, Dm, C, Am, Dm, C, Am, Dm, C, Am, Dm.

Measure 6: The sixth measure continues the melodic and harmonic development. The chords are Bb, Gm7, F, F7, Bb, Gm7, F, F7, Bb, G7, C, A7.

Measure 7: The seventh measure features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with "Variación del motivo" (variation of the motif). The chords are Dm, BbM7, E9, C7, F, Dm7, Gm, Em7-5, F.

Measure 8: The eighth measure continues the melodic and harmonic development. The chords are Dm, BbM7, E9, C7, F, Dm7, Gm, Em7-5, F.

Measure 9: The ninth measure features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The bass line is annotated with "Pasaje" (passage). The chords are Bb, C7, F, BbM7, E9, F, Gm7, C.

PARTE B MODO IMPROVISACIÓN
Más libre el tempo

10 F7 11 Drama Bb G7 12 Escala Cm melódica Cm F7 14 Escala Bb Bb7 EbM7 E° C7 16 F7 17 CLIMAX Bb E° F7 18 Pasaje Dramático Bb7 D°7 Eb F 20 21 Retoma el Motivo inicial ascendente Bb

En einer der Handschriften steht hier „Adagio“.

(*) In one of the manuscripts this is marked “Adagio”.

*) Dans un des manuscrits se trouve ici «Adagio».



Fuga XXI a 3 voci

Tonalidad: Si bemol mayor

Compás: 3/4

Tempo: Sin indicar (Edición Urtex)

Forma: Fuga

FUGA en Bb Tomo I	
EXPOSICIÓN	
COMPÁS	DESCRIPCIÓN
1-4	Exposición del sujeto en la voz soprano, en la tonalidad principal Bb Bb / F / Bb F7/ Bb F7
5-8	Presenta la primera respuesta tonal la voz tenor, en F dominante. La soprano ejecuta el primer contrasujeto, con ciertos incisos del tema. Bb / C7 / F C7 / F C7
9-12	Exposición del sujeto en el bajo en la tónica. El tenor ejecuta el 1º contrasujeto mientras la soprano presenta un segundo contrasujeto que contiene semicorcheas a contratiempo. F Bb/ F / Bb F7/ Bb F7
13-16	La soprano actúa por segunda vez presentando la respuesta en la dominante F, el tenor ejecuta el 2º contrasujeto y el bajo realiza el 1º contrasujeto. Bb / C7 / F C7 / F C7
17-18	Aquí se muestra una codetta para concluir con la sección donde la soprano alarga la 2ª parte de la respuesta (semicorcheas) mientras el tenor usa la 2ª parte del 1º contrasujeto y el bajo ejecuta la 2ª parte del 2º contrasujeto. F D7 / Gm D7



DESARROLLO	
19-21	Episodio: Secuencia descendente, la soprano usa el motivo de la 2ª parte del tema (motivo A), y el bajo utiliza la 1ª parte del tema por imitación por movimiento contrario (motivo B) Gm / F / Eb
22-25	El sujeto es expuesto por el tenor. La soprano realiza el 1º contrasujeto. El bajo el 2º contrasujeto D Gm/ D / Gm D7/ Gm D
26-29	La respuesta es expuesta por el bajo. La soprano ejecuta el 2º contrasujeto. El tenor el 1º contrasujeto. Gm Cm/ G /Cm G/ Cm G
30-32	Episodio: La secuencia se basa en la secuencia anterior. El bajo ejecuta el motivo A, la soprano el motivo B y la contralto apoya el final de los motivos. Cm / Bb / Aº
33-34	Continúa el episodio pero la soprano ahora canta el motivo A, el tenor el motivo B, y el bajo apoya al tenor. Gm / Bº
RE-EXPOSICIÓN	
35-36	El tenor expone la respuesta. La soprano el 1º contrasujeto. El bajo ejecuta el segundo contrasujeto. Llega solo a la primera parte de los mismos, pues se presenta a manera de Stretto. Cm / Fm
37-40	La soprano expone el sujeto en la subdominante. La contralto el 1º contrasujeto y el bajo realiza el 2º con ligeras variaciones. Eb / Bb / Eb Bb7/ Eb Bb7



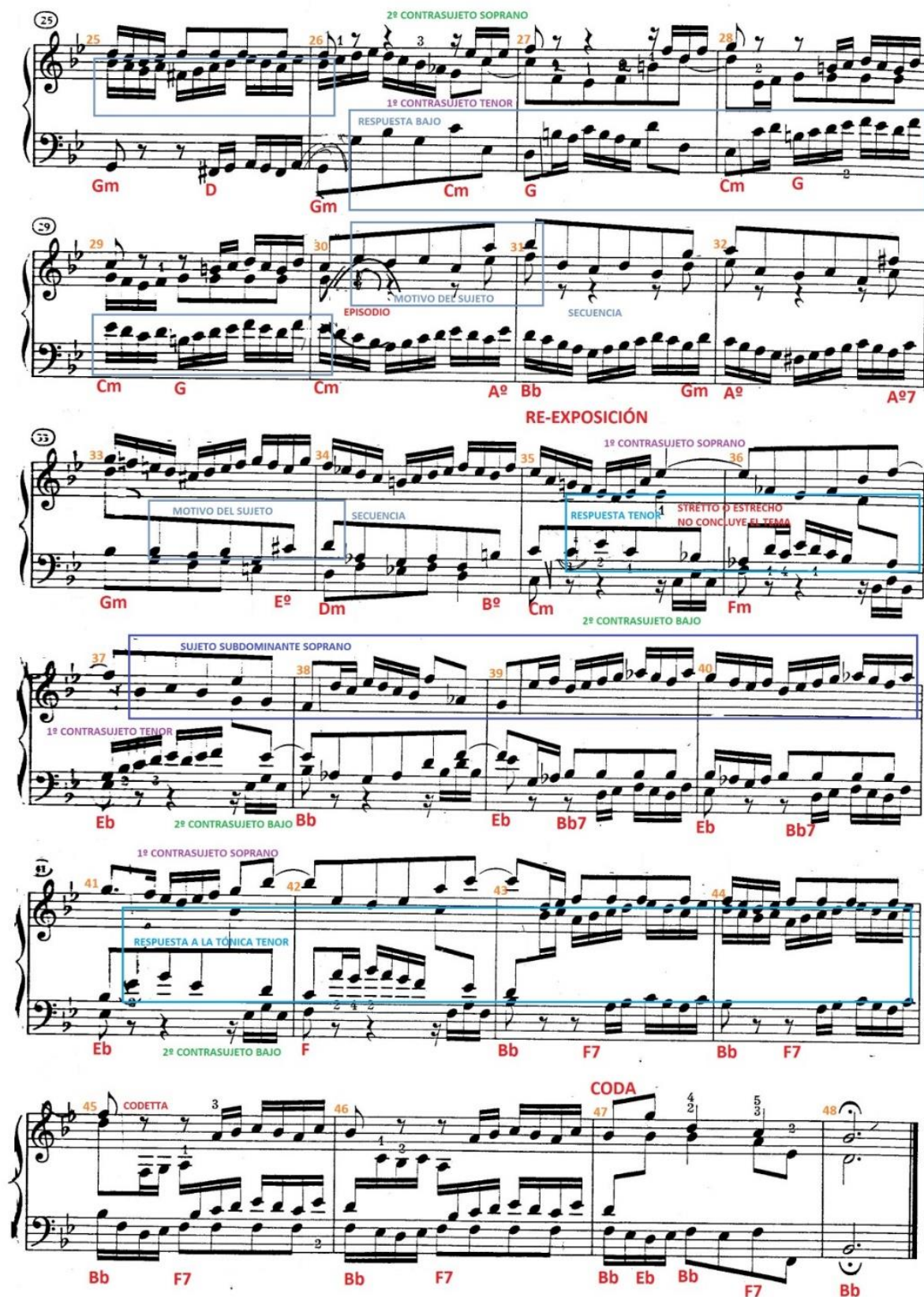
41- 44	<p>La respuesta es expuesta por el tenor, de carácter modulante a Bb, la tónica. La soprano utiliza el contrasujeto 1 y el bajo el 2º, con la inversión en la 1ª parte de contratiempos.</p> <p>Eb / F / Bb F7/ Bb F7</p>
45-46	<p>Se presenta la codetta de la exposición, ahora el tenor continúa con la 2ª parte de la respuesta una octava más abajo. La soprano usa la 2ª parte del 2º contrasujeto y el bajo la 2ª parte del 1º contrasujeto. Afirmar el regreso a la tónica.</p> <p>Bb F7/ Bb F7</p>
CODA	
47-48	<p>Las voces apoyan la cadencia en contrapunto con motivos ya usados (I - IV- I -V), para resolver a Bb.</p> <p>Bb Eb Bb F7 / Bb</p>



A 3 VOCI

Schmieder-Verz. 866

33



25 26 27 28

29 30 31 32

33 34 35 36

37 38 39 40

41 42 43 44

45 46 47 48

2º CONTRASUJETO SOPRANO

1º CONTRASUJETO TENOR

RESPUESTA BAJO

Gm D Gm Cm G Cm G

29 30 31 32

MOTIVO DEL SUJETO

EPISODIO

SECUENCIA

Cm G Cm Aº Bb Gm Aº Aº7

RE-EXPOSICIÓN

33 34 35 36

MOTIVO DEL SUJETO

SECUENCIA

RESPUESTA TENOR

STRETTO O ESTRECHO NO CONCLUYE EL TEMA

Gm Eº Dm Bº Cm Fm

2º CONTRASUJETO BAJO

37 38 39 40

SUJETO SUBDOMINANTE SOPRANO

1º CONTRASUJETO TENOR

Eb 2º CONTRASUJETO BAJO Bb Eb Bb7 Eb Bb7

41 42 43 44

1º CONTRASUJETO SOPRANO

RESPUESTA A LA TÓNICA TENOR

Eb 2º CONTRASUJETO BAJO F Bb F7 Bb F7

45 46 47 48

CODETTA

CODA

Bb F7 Bb F7 Bb Eb Bb F7 Bb



CAPÍTULO II: EL CLASICISMO

2.1 Contexto social y artístico

El rococó fue la señal del adiós al barroco a mediados del siglo XVIII y dará paso a lo que se conoce como el Siglo de las Luces, la época de la Ilustración, con nuevos conceptos y grandes acontecimientos: la revolución francesa, la revolución industrial, la declaración de los derechos del hombre y del ciudadano, la abolición de la esclavitud:

Durante las últimas décadas del “setecientos” se produjo el desmembramiento del feudalismo, de la aristocracia y del régimen de las monarquías absolutas [...] Una profunda crisis religiosa surge [...] al debilitarse el poderío de la iglesia católica por diversos conflictos entre reyes y papas, a la fuerza del creciente protestantismo, del surgimiento de importantes descubrimientos científicos y de la aparición de una filosofía de orientación racionalista. (Chorens Dotres & O'Reilly Viamontes, pág. 23)

La monarquía ya no era aceptada como gobierno, así que se dio paso a la República. Los movimientos revolucionarios establecieron repúblicas en Francia y en América del Norte, y los nuevos gobiernos republicanos adoptaron el clasicismo como estilo oficial porque relacionaban la democracia con la antigua Grecia y la República romana.

Gracias al gran ascenso de la burguesía a sectores políticos y económicos se dan importantes sucesos en el mundo de la cultura y de la música, como la Ilustración, que es un movimiento intelectual promovido por la burguesía y la pequeña nobleza, cuya principal manifestación fue la *Enciclopedia* de Diderot y



D'Alambert, que recoge información comprensiva de todos los campos del conocimiento humano y acentúa lo sencillo y natural frente a lo abundante del barroco. La Ilustración divulgará la cultura en amplias partes de la población. En Francia toma el nombre de *Enciclopedismo*, movimiento que encabezó la Revolución Francesa.

La Revolución Francesa se había basado en símbolos romanos, y era tal la efervescencia de su ideología, que obviamente tuvo un reflejo en las manifestaciones artísticas. Así pues, el clasicismo en las artes surge como un claro amor hacia todo lo romano.

La Ilustración centra la fe ya no en la religión, sino en el hombre, como impulsor del progreso industrial y científico, y da total importancia al conocimiento y la ciencia. Se funda en el racionalismo: todo se reduce a la razón y la experiencia sensible, y lo que la razón no explica no puede ser creído. En las artes se refleja la tendencia al ejercicio de la razón.

Se cree que se pueden lograr obras maestras con la imitación de lo mejor de los antiguos modelos artísticos; es así que, por la nueva atracción que despierta el mundo clásico debido a las excavaciones de Herculano y Pompeya y el rechazo hacia las formas del barroco, el ideal griego se convierte en el referente de toda belleza. En las bellas artes se toman los modelos de la antigua Grecia y Roma (véase Figura 3).

Todo lo que carece de armonía y simetría, lo exagerado y desproporcionado es algo antiestético. El buen gusto rechaza lo vulgar, todo es amable, elevado.⁵

⁵ No hay que olvidar que, precisamente a mediados del siglo XVIII, aparece el concepto de *estética*, como disciplina independiente así denominada, gracias a la sistematización del alemán Alexander Baumgarten.

El clasicismo, entre ellos, tenía la necesidad de exaltar la idea de perfección, de lo bello, de considerar un ideal del mundo lleno de fuerza, de tranquilidad. En este período se dio más importancia a la forma que a los contenidos; sin embargo, estos ya tenían una carga emocional, bastante profunda, iniciada por la ideología de la Revolución Francesa

En la música no había modelo a imitar. La nueva estética se basa en ideas abstractas de simetría, balance y claridad. Para Rosseau, *naturaleza* equivale a *pasión*; *imitación* es una representación poco clara; y *música* es una imitación de la naturaleza.



Figura 3. Iglesia de la Madeleine, en París (1763). Estilo clásico.⁶

Conjuntamente, el arte entra en una fase de popularización, pues al estar el mecenazgo en declive porque los artistas hallan en la burguesía un nuevo público que paga por apreciar sus obras, se dan conciertos públicos y hasta se crean las sociedades de conciertos. Ya que el artista debía satisfacer con creaciones entretenidas y naturales, se libera poco a poco de trabajar

⁶ Imagen tomada de: http://es.wikipedia.org/wiki/Iglesia_de_la_Madeleine#mediaviewer/File:Madeleine_Paris.jpg



subordinado al gusto de los mecenas, obteniendo así una mayor independencia creativa. Los talleres artesanales son suplantados por academias que racionalizaron el aprendizaje del artista. El sentido didáctico de las artes apoyó el nacimiento de exposiciones y museos para público en general y no solo para un grupo de eruditos.

En la ciudad alemana de Mannheim se da un movimiento creativo e interpretativo de la música conocido como Escuela de Mannheim. La orquesta fundada por el virtuoso violinista Johann Stamitz constituyó un verdadero estímulo para que compositores importantes desarrollaran su trabajo, y fue crucial para el desarrollo del estilo que caracteriza la época. Lo dominante en la Escuela es el espíritu del 'Sturm und Drang'.

El poeta Schubart afirmó: "Ninguna orquesta en el mundo se puede comparar con la de Mannheim en cuanto a interpretación. Su 'forte' es un trueno, su 'crescendo' una catarata, su 'diminuendo' un río cristalino, murmurando a lo lejos, y su 'piano' un soplo primaveral" (Chorens Dotres & O'Reilly Viamontes, pág. 23).

En la segunda mitad del siglo XVIII se dan los estímulos culturales para los estudios históricos en la música, por influencia de la enciclopedia y el diccionario de la música de Jean-Jacques Rosseau.

2.2 Características musicales

El período clásico abarca desde las composiciones maduras de Haydn hasta los trabajos tempranos de Beethoven; es decir, de 1775 a 1815, aproximadamente. Las características del clasicismo (claridad, balance y



simetría) fueron registradas mediante la experimentación con la forma *sonata* tomadas del período preclásico.

El período preclásico comprende los años entre la etapa de J. S. Bach y la madurez de Joseph Haydn y Mozart. Este período se dedica a la experimentación. El contrapunto barroco da paso al estilo homófono característico del período clásico. Las largas líneas melódicas del barroco se reemplazan por temas concisos y expresivos, una melodía clara y simple, más nítida, regular y cuadrada. Aparece la idea de los contrastes temáticos. Se produce la armonía transparente, no cromatizante, a base de acordes sencillos y cambios armónicos que relacionan gradualmente temas y secciones en las formas más variadas. La dinámica da atención especial a los contrastes expresivos con el uso del *crescendo* y *diminuendo*. El ritmo es sencillo y regular.

Empieza a perfeccionarse la construcción de los instrumentos de teclado. Bartolomeo Cristofori di Francesco (1655-1731), constructor italiano de clavecines, revolucionó el mecanismo del teclado mediante el concepto de “*escape*”, que permitió al instrumento generar sonidos fuertes y suaves según la fuerza con que se presionen las teclas; así nace el piano a principios del siglo XVIII (véase Figura 4). El piano fue de gran ayuda para los compositores clásicos, que escribieron mayormente para este instrumento. Todas sus posibilidades fueron indispensables en la evolución del estilo clásico.



Figura 4. Gran piano (1720) por
Bartolomeo Cristofori (1655-1731), Florencia, Italia.
Museo Metropolitano de Nueva York⁷

El resultado final del clasicismo es la forma *sonata*, una estructura formal elegante y original. La forma sonata se impuso sin discusión, fue parte de la evolución de la música instrumental que sufrió la falta de atención por parte de los iluministas. La música se subordinaba a las celebraciones, tenía que expresar emociones de acuerdo a la actividad que iba a darse, de acuerdo a dónde iba a ser interpretada. Era un pasatiempo para la aristocracia. En Viena la escuela instrumentista siembra los gérmenes revolucionarios.

Las formas musicales van evolucionando: la suite se estructura según el modelo de danzas, el concierto grosso pasa a ser concierto para solista tripartito de tipo vivaldiano; pero solo en la forma sonata la música habla por fin su propio lenguaje en su propio ámbito, superando así las acusaciones de los iluministas.

⁷ Imagen tomada de: http://www.metmuseum.org/toah/images/hb/hb_89.4.1219.jpg



Sonata indica una composición de tres movimientos escritos de acuerdo a reglas predeterminadas, para un instrumento o varios instrumentos. Sus orígenes son inciertos, pero se asemeja a la idea de la obertura italiana con sus tres movimientos rápido-lento-rápido. Scarlatti y Rameau habían aportado con la idea del desarrollo temático en la composición.

En el período barroco, el término *sonata* se utilizaba indiscriminadamente para varias formas. En el preclasicismo y el clasicismo la sonata cristalizó en una específica forma musical, que fue la forma favorita de expresión de los compositores.

En el período preclásico las contribuciones a la música para teclado más importantes fueron las de los hijos de J. S. Bach, como por ejemplo: Wilhelm Friedemann Bach (1710-1784), que fue un buen ejecutante y un experto en improvisación. Su estilo compositivo se parecía mucho al de su padre. Sus sonatas fueron escritas en tres movimientos. Usaba contrapunto en pasajes fugados. Sin embargo, estaba abierto a nuevas ideas: temas contrastantes, experimentación en la figuración, etcétera.

Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) fue un experto ejecutante de teclado. Escribió numerosas sonatas y otras piezas para teclado. Escribió la obra *El arte de tocar instrumentos de teclado*, que habla de técnica, digitación y ornamentación. La mayoría de sus sonatas son de tres movimientos en la secuencia rápido-lento-rápido, en un estilo intermedio entre el clasicismo y el barroco. Algunos movimientos son de forma binaria, otros muestran un claro desarrollo de dos temas y una recapitulación.



Johann Christian Bach (1735-1782) escribió más de setenta sonatas, algunas destinadas para piano, pues fue la primera persona en Inglaterra en dar un concierto en un pianoforte. Es el que más cerca está del clasicismo.

En el período preclásico la forma sonata tomó forma mediante la experimentación en la estructura, cualidades expresivas, desarrollos y diseños tonales. Quienes contribuyen a esta revolución musical son los hijos y pupilos de Bach y sus contemporáneos. La última fórmula de la sonata fue perfeccionada y dotada de más elegancia en sus proporciones por los compositores clásicos: Haydn y Mozart.

En las obras de Franz Joseph Haydn (1732-1809) se encuentra frivolidad, formalidad y fantasía, la inquietud prerromántica y la claridad de la razón. Es un sabio narrador que culmina la estructura de la forma sonata con la construcción de un argumento que cuenta con varios personajes. Adoptó dos tipos básicos de sonatas. En uno de los tipos, desarrollado por Emanuel Bach y W. F. Bach, de tres movimientos rápido-lento-rápido, dos temas se presentan en el primer movimiento, son desarrollados y recapitulados. El segundo tipo de sonata, limitado usualmente a tres movimientos, le da al minué la importancia de movimiento. Algunas sonatas tempranas de Haydn pueden ser consideradas divertimentos. Es el primero en introducir la forma de variación en el movimiento lento. También seleccionaba un minué; fue el maestro de esta forma. Su estilo no es lírico.

Escribió más de cincuenta sonatas para piano y varias piezas cortas, pero luego su interés se concentró en los cuartetos de cuerdas y obras sinfónicas.



Solo cinco sonatas de las cincuenta y dos que compuso Haydn están en tonalidad menor. Al igual que Mozart, que compuso solo dos sonatas en tono menor de sus diecisiete.

Sus últimas cinco sonatas muestran una libertad en expresión inusual en su tiempo y una extraordinaria fantasía del compositor. Emplea todas las formas: allegro de sonata, doble variación, movimientos lentos en forma de canción, rondó y rondó-sonata. Su última sonata para piano (No. 52 en Mi bemol mayor) es una obra maestra con su virtuosismo, audacia armónica, suavidad lírica y madurez técnica. La habilidad musical de Haydn hace de estas sonatas obras brillantes del siglo XVIII.

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) pasó a la estructura dramática y lógica; sustituye la imitación de la naturaleza por la expresión de la interioridad. Para clave compuso variaciones, sonatas y pocas fantasías. Sus 27 conciertos se basan en una estructura clásica de tres movimientos (destacan 20, 21, 23). Escribió diecisiete sets independientes de variaciones. Sus diecisiete sonatas para clave muestran un Mozart diferente: sigue el patrón establecido por Haydn y Emanuel Bach. Explora las cualidades expresivas del piano. En su madurez, da más importancia al proceso de desarrollo, con pasajes o puentes que unen un tema con otro.

En el primer movimiento, un allegro de sonata, muestra dos temas agradablemente contrastantes. A diferencia de los movimientos lentos de Haydn, los adagios y andantes de Mozart son muy expresivos, generalmente canciones simples de forma A, B, A, o en forma rondó. Sus largas líneas melódicas, el fraseo, necesitan habilidad y buen gusto del ejecutante.



Uno de los trabajos más difíciles de Mozart fue su última sonata, K576 en Re mayor, con sus tres movimientos elaborados, que ocupa un lugar único en su repertorio. Aunque sus sonatas para teclado no se comparan con sus óperas y sinfonías, muestran su talento y son las más apreciables creaciones de teclado de la era clásica.

Beethoven protagoniza los cambios de aquel entonces; su forma sonata es la encarnación en el plano artístico de la transición del Iluminismo al Romanticismo.

2.3 Ludwing van Beethoven y las sonatas para piano

Con Ludwing van Beethoven (1770-1827) la escritura pianística desarrolla al máximo grado sus nuevas posibilidades. Con él, el piano se transforma de inmediato en “orquestal”, recibiendo ampliamente la influencia del sinfonismo del mismo maestro. [...] Así vemos como el instrumento es inmediatamente aprovechado en la plenitud de sus más típicos recursos, encontrando en su propio pianismo la fuerza afirmativa, impetuosa, “imperial” del nuevo sinfonismo. [...] Ese sinfonismo pianístico perdura aun hoy todavía como modelo insuperable de escritura instrumental. (Casella & Floriani, 1936, págs. 48, 49)

Como pianista, Beethoven dominó a su público introduciéndolos en su intimidad e intensidad emocional, su manera de interpretar difiere de lo habitual. Fue muy impaciente con las imperfecciones del instrumento y exigió más del piano con la música que componía. En su pianismo encontramos la movilidad de la mano y del antebrazo que colaboran con el movimiento de los dedos, y el apoyo de la mano sobre el teclado que genera un equilibrio entre el



cuerpo y el instrumento. La posición de la mano consistía en los dedos encorvados, las falanginas verticales y las yemas alineadas, una mano cuadrada y compacta que facilita el movimiento digital.

Desde sus primeras obras, muestra un estilo personal y maduro, un uso único del instrumento. En sus primeros años, sus sonatas tienen una estructura de cuatro movimientos, lo que parece ser un intento de elevar el estatus de la sonata para piano al de un trío o cuarteto. Sin embargo, la sonata de tres movimientos será la indicada para expresar su prodigioso poder creativo: un primer movimiento agitado, en donde utiliza elementos opuestos, un lírico e introspectivo segundo movimiento, y frecuentemente un dramático final donde los conflictos del primer movimiento se resuelven. Los temas contrastantes dominan las sonatas, especialmente en los primeros movimientos; asumen un rol de protagonistas dramáticos.

Para estudiar sus obras, se han dividido en tres períodos creativos:

- 1) período de asimilación o creación: obras de su juventud hasta 1802;
- 2) período de realización, de 1802 a 1816; y
- 3) período de contemplación, de 1816 a 1827. (Véase Anexo 1)

Compone quince sonatas en el primer período, doce en el segundo y cinco en el tercero.

a) Primer período

Sus sonatas muestran la forma clásica de Haydn y Mozart, con ciertas libertades. Gradualmente descartó el minuet, la última danza sobreviviente de la suite. Aún si incluía un minuet en una sonata de cuatro movimientos; este estaba muy lejos del elegante tipo mozartiano. Frecuentemente Beethoven



reemplaza el minuet con un scherzo-movimiento vivo y caprichoso (Op. 2 No 2). Luego el minuet y el scherzo desaparecen, quedando la sonata de tres movimientos (Op. 10 Nos 1 y 2, Op. 14 No1, Op. 13 patética, Op 27 No 2).

En muchos casos, Beethoven cambia el orden de los movimientos (Op 26: tercer movimiento: marcha fúnebre y segundo: scherzo).

b) Segundo período

Crea y experimenta con la forma sonata de grandes dimensiones, con completa libertad. Pasa por una etapa de depresión. Muestra su madurez física y espiritual.

Opus 53 en C, conocida como *Waldstein sonata*, anuncia las sonatas del tercer período: junta la técnica y el virtuosismo, es muy difícil de ejecutar. Tiene dos movimientos: un allegro con brío y un rondó marcado allegretto moderato. El rondó esta precedido por una introducción adagio moderato, que asume el lugar del movimiento lento. En el allegro con brío la exposición presenta el tema dos veces. El segundo tema no se presenta en la dominante sino en E.

c) Tercer período

Interés excepcional en las técnicas del desarrollo. Los movimientos son interrumpidos por episodios para los que usaba fugas o recitativos dramáticos. La polifonía se vuelve más frecuente y compleja; los conceptos armónicos, audaces. Varias de estas sonatas cambiaron la ejecución con tremendas dificultades, consecuencia del estilo creativo que parece trascender las limitaciones del piano. La preocupación de la relación entre los dos temas persiste.



Opus 101 A (1816), dedicada a la baronesa Dorothea Ertmann (pupila), se diferencia tanto de la sonata tradicional, que parece una fantasía. El primer movimiento es el más corto que haya escrito (dos páginas, sin un segundo tema). Un scherzo donde introduce un canon en el trío o sección media del movimiento. Usa una fuga en el desarrollo del movimiento final, allegro de sonata precedido por una introducción lenta.

Opus 106 Bb, Hammer-Klavier, dedicada al archiduque Rudolph, es la más importante del monumental repertorio de obras de Beethoven. En la ejecución tiene grandes dificultades técnicas. Sufre miseria, enfermedad, sospecha de persecución, obsesión con la muerte; y todas las infelicidades del compositor saturan la obra. Allegro, scherzo; adagio sostenuto, largo-allegro risoluto (Fuga a tre voci, con alcune licenze). Primer movimiento: Allegro de sonata, temas contrastantes, contrapunto en el desarrollo. El siguiente, scherzo: lo hace diferente a los anteriores, con bruscos contrastes, interviene un pequeño presto antes de repetir el scherzo. El adagio es el movimiento lento más largo escrito para una de sus sonatas (12 minutos). La música expresiva representa meditación de la más elevada, melancolía, contrastes de brillantez y calma. El breve largo que precede a la fuga es como una introducción improvisada. La fuga marca el final de la sonata con un uso creativo y complejo del contrapunto.

Opus 111 Cm (1822) es de dos movimientos que no se relacionan pero se complementan. Una breve introducción (maestoso) llega por una serie de modulaciones al allegro con brío ed appassionato. El tema del segundo movimiento, Arietta, recuerda el dramático mensaje del allegro. Le siguen cinco variaciones.



2.4 Análisis formal e interpretativo de la *Sonata 17 para piano: Opus 31, nº 2, en Re menor, de Ludwig van Beethoven*

El primer trabajo para teclado del segundo período de Beethoven corresponde a las tres sonatas del opus 31.

La tempestad (No 17), obra temprana compuesta en 1803, es incluso hoy una de las preferidas de los intérpretes y el público. Debe su título a uno de los comentarios más crípticos del compositor. Se cuenta que cuando le preguntaron por el significado de la obra, Beethoven contestó: *Leed La tempestad* de Shakespeare. Ni más ni menos. Otra vez lo encontramos experimentando con la forma, en particular en el primer movimiento, alternando los lentos y los prestos a la manera de un recitativo de estilo operístico. (Siepmann, 2003, pág. 148)

*Somos de la misma sustancia de la que están hechos
los sueños, y nuestra breve vida está rodeada de un sueño.*

(SHAKESPEARE: *La tempestad*, IV, esc. 1)

Esta sonata es una de las más asombrosas, “durante algún tiempo fue considerada por Beethoven su mejor sonata, y se complacía en ejecutarla frecuentemente” (De la Guardia, 1947, pág. 230) y nos ofrece sin duda un sentimiento de gran angustia y drama. Es un momento trágico para el compositor en el que su enfermedad se agrava y atraviesa dificultades sentimentales, por lo que incluso desatiende su indumentaria ya que no puede ocultar más su sufrimiento. Puede entenderse la inspiración y el sentimiento que carga la obra gracias a la famosa carta escrita a sus hermanos el mismo año que la compone (véase Anexo 2).



En cuanto a la técnica pianística, su búsqueda del legato con la imitación del canto y de los instrumentos de cuerda, así como la intervención del brazo en el toque de las teclas “alcanza resultados especialmente sorprendentes con el primer movimiento” de esta sonata, “una de las obras más experimentales” de su catálogo. “Aquellos grupos de dos notas [...] se transforman aquí en protagonistas absolutos, adoptando una insospechada variedad de formas. La indicación «tóquese la segunda nota levantando ligeramente la mano» surge de manera espontánea” (Chiantore, 2001, pág. 193), pero a la velocidad de ejecución difícilmente se puede realizar un movimiento vertical real. Para las digitaciones del pasaje se dispone, además de un impulso muscular, del peso de brazo que desempeña un papel determinante.

1. Primer movimiento: Largo allegro

Tonalidad: Re menor

Compás: Compás partido 4/4

Tempo: Largo-allegro

Forma: Allegro de sonata

COMPÁS	EXPOSICIÓN	ARMONÍA
1-20	INTRODUCCIÓN: Largo: introducción lenta y breve, acorde arpegiado en la dominante (interrogación). Elemento derivado del tema A. Allegro: motivo de corcheas en anacrusa y ligadas de dos en dos (respuesta). Elemento derivado del tema B. Adagio: Resolución. Se repite el largo en otro acorde y continúa al allegro con el	A (dominante) C modulante a Dm (tónica)



	<p>motivo de corcheas ligadas de dos en dos, en una melodía de violencia apasionada y aguda, para desembocar en una escala cromática que asienta la tonalidad principal y da inicio al tema A.</p> <p>Si bien algunos autores describen esta sección como parte del tema A, quien escribe la considera una introducción, y Beethoven le da un carácter poderoso, importante e imponente; un preámbulo digno de la siguiente escena: el tema A.</p>	
21-40	<p>TEMA A: Basado en un diálogo intenso entre la voz bajo, con el motivo de acordes arpegiados que se presentaron en el largo del inicio de la introducción, y una pregunta en la voz soprano, piano y tímida, que a continuación terminará en un simple grito de angustia de una nota ante el ímpetu insistente de la voz grave, para estallar en un acorde de E. El tema va acompañado por un trémolo medido de tresillos en el centro de ambas voces.</p>	<p>Dm-C#⁰- Dm-E-F- G#⁰-Am- D#⁰7</p>
41-55	<p>TEMA B: PRIMERA PARTE: En la dominante de Am, el motivo de anacrusa y corcheas ligadas (elemento encontrado en el allegro de la introducción) marcan el sentido melódico en los primeros cuatro compases de esta sección, con un acompañamiento obstinado movido por corcheas que llaman a la duda y desesperación. Si bien la dinámica desciende, el carácter dramático continúa como palpitaciones de temor. Tal como en la introducción, la melodía asciende a un agudo apasionado para luego descender con un movimiento de zigzag basado en la 7^o</p>	<p>E7-Am-E7- Am-E7</p>



	sobre la dominante, y caer desesperadamente al grave del piano resolviendo a Am.	
55-74	<p>TEMA B: SEGUNDA PARTE: Empieza con una progresión ascendente basada en acordes (Am entrelazado con la sexta napolitana Bb como apoyatura) desde el registro grave del piano, invocando un ambiente oscuro que asciende hasta no poder más, para desplomarse en una cadencia perfecta.</p> <p>Ahora el bajo repite el diseño de cuatro notas (motivo de la progresión anterior) acompañado por un contrapunto enérgico en terceras y sextas (estos acordes se basan en el modo mayor de A y Bb) de carácter sinfónico y orquestal y dinámica creciente, que se interrumpe por una progresión de corcheas en el bajo como un torbellino que nace de lo profundo, en piano, acompañada por terceras que llevan a una cadencia perfecta a Am.</p>	Am-Bb- Am-Bb-Am- Bb-B-Am-A- Dm-A-Dm Bb-Am-E- Am
75-92	<p>TEMA B: TERCERA PARTE: Un tejido de corcheas con un acompañamiento melódico de acordes marcan esta parte; ambas manos se intercambian la melodía y el acompañamiento (introduciendo síncopas) en forma de eco de una voz a otra, y llega a una cadencia perfecta que insiste tres veces para confirmar la tonalidad de esta sección: Am.</p> <p>La primera vez, los unísonos triplicados en Am se enlazan al largo inicial por un pequeño puente de dos compases. La segunda vez (en la repetición), solo descienden a la nota <i>sol</i> para continuar con el desarrollo.</p>	Am-E Am



COMPÁS	DESARROLLO	ARMONÍA
93-98	Largo: Tomado de la introducción, ahora con tres arpeggios más extensos en pp y sucesivos, llamando a la calma y cuyo último acorde es F#.	D-B# ⁰ -F#
99-121	Allegro: La paz aparente del largo que termina con la última nota aguda F# en tonalidad mayor ahora se ve interrumpida, pues la misma nota se traslada al registro grave del piano para interpretar repentinamente el desarrollo del Tema A, ahora en tonalidad menor. Se mueve en una progresión modulante que culmina en la dominante A.	F#m-E# ⁰ - F#m-Bm- G-C-A- Dm-G# ⁰ - Bb-A
121-132	Ahora, como viento abrazador, se presenta un motivo de cuatro compases que se repite tres veces en diferentes registros basados en trinos y trémolos medidos (corcheas)	A-Dm-Bb- A
133-142	Todo se hunde finalmente en acordes perfectos de dominante, cinco acordes continuos con la melodía descendente en la voz superior y un bajo en A. Los últimos cuatro compases presentan un puente basado en el puente de la exposición; este unísono a la octava adquiere un carácter declamatorio y nos transporta a la siguiente sección de la sonata.	A-Dm-A- Bb-A

COMPÁS	REEXPOSICIÓN	ARMONÍA
143-170	INTRODUCCIÓN: esta vez con cambios dramáticos e importantes. Presenta el largo en dominante, cuya última nota se enlaza con un <i>quasi recitativo con espressione e semplice</i> . Estos pasajes recitativos se comparan con un canto, el piano	A-C-Fm C#-F#m- D-Gm C# ⁰ -G# ⁰ A



	<p>canta en este segmento tan íntimo y confidencial, personal y elocuente. Un silencio en calderón mantiene el suspenso para ser dispersado por el allegro, exactamente igual que en la exposición.</p> <p>Largo: en C que igualmente continúa con un recitativo modulante a Fm; esta vez termina, mantiene la última nota en signo de meditación. Esta nota se une por enarmonía al allegro que presenta un material nuevo: acordes repetidos y entrecortados (tomados de la parte final del Tema B) interrumpidos por ráfagas de arpegios turbulentos que finalmente caen en la dominante de la tonalidad para presentar el tema B.</p> <p>No presenta el tema A, pues fue ampliamente usado durante el desarrollo y su diálogo y sentido está claro: la libertad de la forma que usa Beethoven se lo permite.</p>	
171-185	TEMA B: PRIMERA PARTE: En la tónica	A-Dm
185-204	TEMA B: SEGUNDA PARTE: En la tónica	Dm-Eb
205-218	TEMA B: TERCERA PARTE: En la tónica	A-Dm
219-228	CODA: Prolonga el acorde grave de la tónica con un eco arpegiado tempestuoso, pianissimo y legato en la mano izquierda. Concluye con dos acordes en un registro más agudo con una inflexión de tercera menor <i>fa-re</i> en la voz superior.	Dm



EXPOSICIÓN

SONATE

Op.31 N°2.

INTRODUCCIÓN

17. **Largo.** **Allegro.** **Adagio.**

Derivado del tema A **Derivado del tema B**

Interrogación **Respuesta** **cresc.** **sf** **p**

A (Dominante)*

7 **Largo.** **Allegro.** **cresc.**

climax **Red. C**

13 **f.** **sf**

Dm

18 **TEMA A** **Diálogo de voces** **Pregunta** **Escala cromática** **A7** **Dm** **Motivo A**

23 **Respuesta** **sf** **p** **C#9**

27 **sf** **Dm**



55

60 *sf* *decresc.* *p* *f* *sf* *sf*

Climax *Bb Am E Am* *cadencia perfecta* *Sexta napoletana* *Motivo*

67 *sf* *ff* *p* *cresc.*

Progresión de corcheas (torbellino) **TEMA B: TERCERA PARTE** *Intercambio de 'Canon' o ECO melodías*

73 *f* *p* *Am* *E7* *1 8 5 1 2 8 1*

78 *4 3 8 1 2* *1 8 1 2 1 2 8 1 2*

83 *p* *cresc.* *Am* *E7* *Am* *E7* *Am*

89 *sf* *dimin.* *sf* *p* *pp* *Largo* *R.* *Tomado de la INTRODUCCIÓN*

DESARROLLO

Allegro.

95 *pp* *R.* *L.* *ff* Desarrollo del Tema A

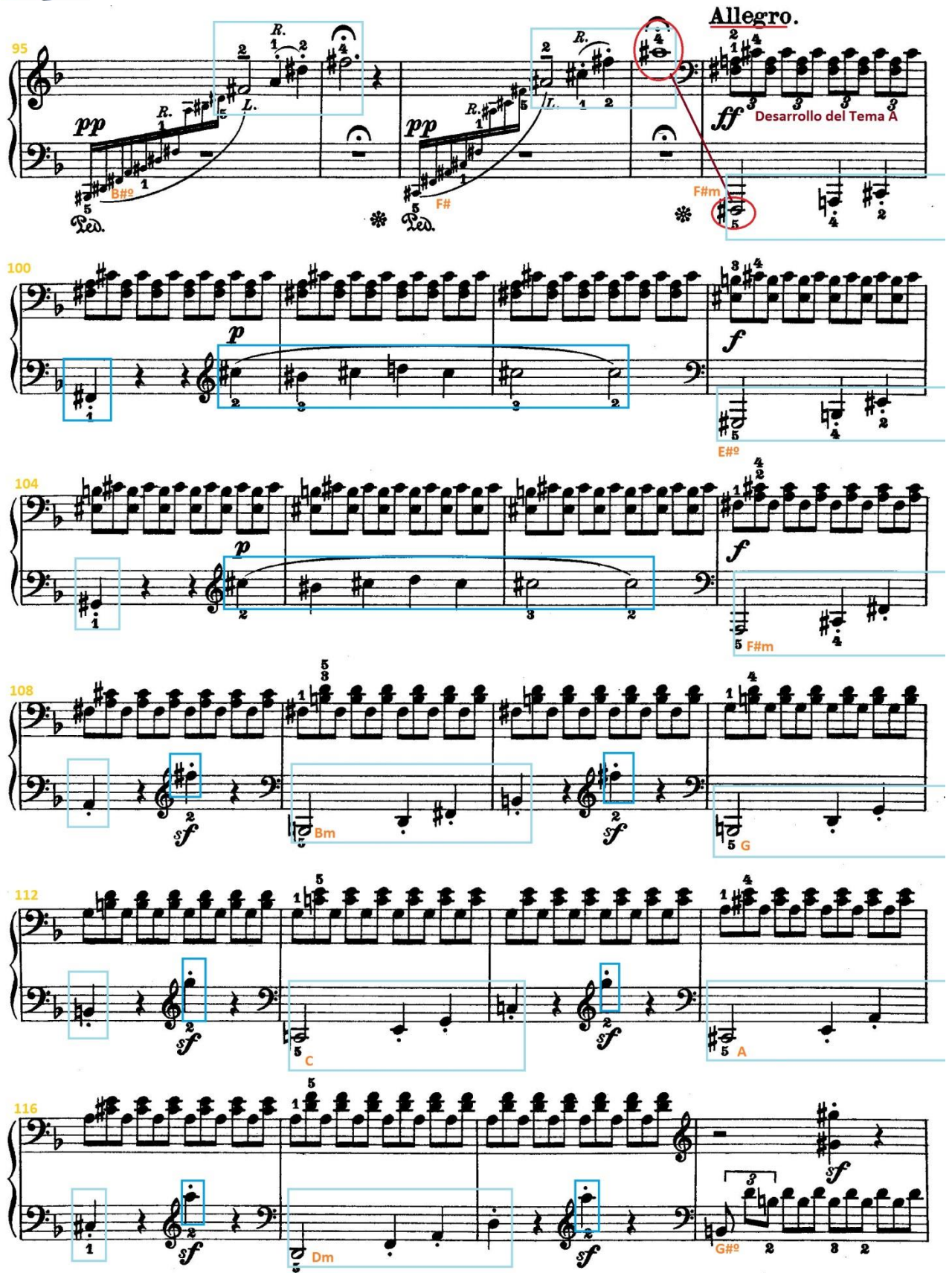
100 *p* *f*

104 *p* *f*

108 *sf* *Bm* *G*

112 *sf* *C* *A*

116 *sf* *Dm* *G#9*



120 *ff* Trino medido Trémolo medido

124

129 *dimin.* A Dm A Bb

RE-EXPOSICIÓN

Puente 4 *Carácter declamatorio*

137 *p sf dimin. rallent. pp con espressione e semplice* Quasi recitativo

Allegro.

146 *p cresc.*

Adagio.

152 *pp con espressione e semplice* Quasi recitativo

Resolución

194



Climax

Motivo

Progresión de corcheas (torbellino)

200



cresc.

A7

TEMA B: TERCERA PARTE

205



Dm

Intercambio de melodías

Canon o Eco

210



Dm

Dm

215



Dm

A7

Dm

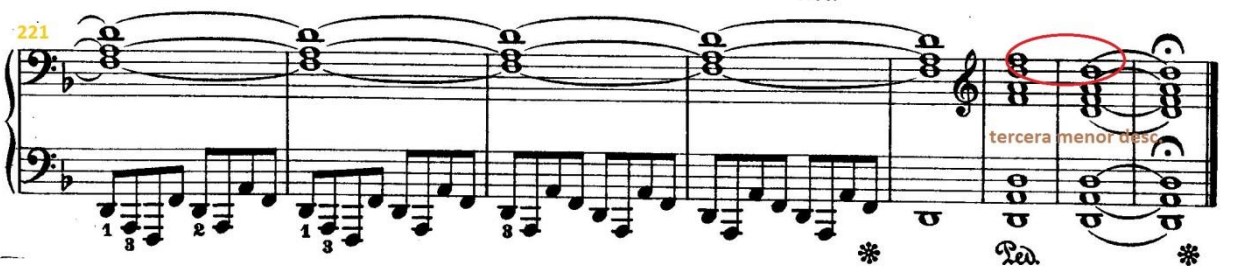
A7

Dm

CODA

Dm

221



Dm

A7

Dm

A7

Dm

Dm



2. Segundo movimiento: Adagio

Tonalidad: Si bemol mayor

Compás: 3/4

Tempo: Adagio

Forma: Binaria

COMPÁS	SECCIÓN A	ARMONÍA
1-17	Tema A: Inicia con un acorde arpegiado. A diferencia del primer movimiento, este evoca calma pues está asentado en la tónica Bb. El motivo del tema es un diálogo entre las armonías graves y un diseño melódico agudo; estas concluyen en una cadencia perfecta.	Bb-F7- Bb/F#°- Gm-E°- Bb-F-Bb
18-30	Pasaje de transición: Episodio con breves trémolos entrecortados del bajo (timbal), y un canto de acordes sucede esta progresión que lleva al tono de F dominante; un <i>do</i> trémolo salta del registro grave al agudo y su resolución nos transporta al siguiente tema.	Eb-E°-Bb Bb-C-F-C- F-D°-C
30-38	Tema B: Dulce y en la dominante (la nueva tónica), introducido por una pequeña escala delicada que resuelve y presenta el tema principal con varias voces orquestales, una fluidez en el bajo y una melodía con patrones rítmicos variados y ligados (violín).	C-Bb-F-C- F
38-42	Puente: Regresa el trémolo en el bajo, y una melodía, que asciende llevando consigo acordes disminuidos en crescendo, crea una tensión hasta caer en un pasaje escalístico descendente para trasladarnos a la siguiente sección.	F°9-C°7- F°9-F7



COMPÁS	SECCIÓN A'	ARMONÍA
43-59	Tema A: La melodía del tema está envuelta en etéreos arpeggios descendentes ejecutados por la mano izquierda desde el registro agudo del piano hasta el grave.	Bb-F7-Bb
60-72	Pasaje de transición: El episodio se presenta transportado a la tonalidad de la obra Bb.	Bb7-Eb F-Bb-F
72-80	Tema B: Transportado a Bb.	Bb-Eb-Bb
80-89	Puente: La melodía se extiende un poco más, desarrollando voces y matices diferentes con una ola que nos lleva a la coda.	Bb ⁰ 9-F ⁰ - Bb ⁰ 9-C ⁰ 7- Bb
89-103	Coda: Juega con el primer tema A, alterándolo con el elemento escalístico del segundo tema B, y tras la cadencia perfecta se fija un pedal de tónica durante los seis compases finales que introducen nuevos elementos, trinos e inflexiones melódicas ascendentes, que en el último compás van a caer y a resolver en una sola nota suave en el tercer tiempo, que es respondida enseguida por un eco profundo Bb, y finaliza el movimiento.	Bb-Eb-F- Bb

SECCIÓN A

Adagio. TEMA A

Motivo principal

PASAJE DE TRANSICIÓN

Trémolos entrecortados (TIMBAL)

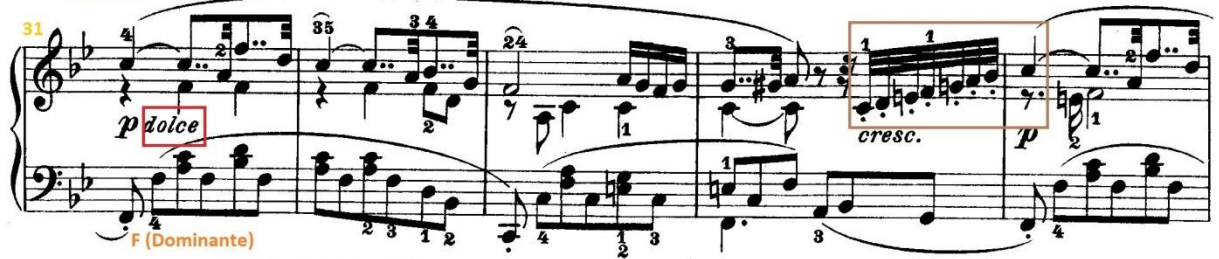
Dominante de F



TEMA B

31 *p dolce* *cresc.* *p*

F (Dominante)



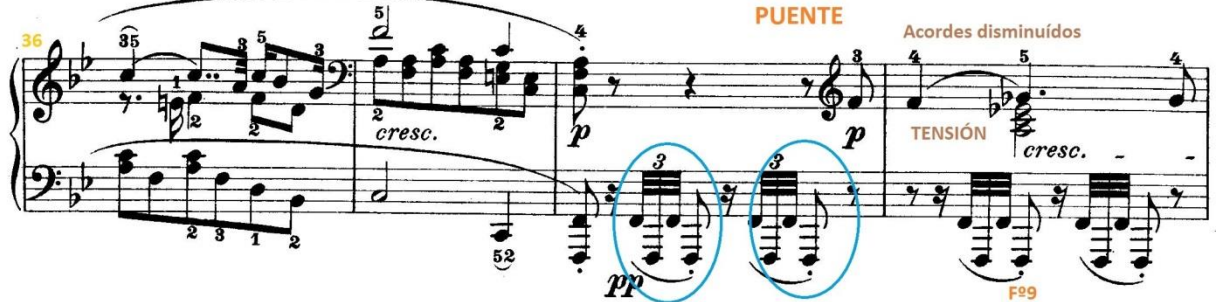
PUENTE

Acordes disminuidos

36 *cresc.* *p* *pp* *cresc.*

TENSIÓN

F#9



40 *sf* *decres.* *pasaje escalístico descendente*

F#9 F7



SECCIÓN A'

43 *p* *Especial*

Bb F9 Bb7

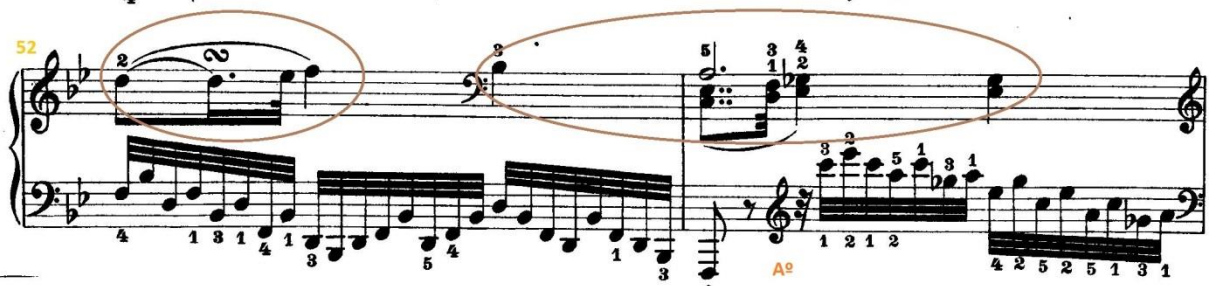


48 *sf* *p cresc.* *p* *Arpeggios descendentes ETÉREO*

Bb F Bb



52 *Aº*



[illegible]



TEMA B (EN LA TONICA)

73 *p dolce* *cresc.* *p*

78 **PUENTE (extendido)** Acordes disminuidos *TENSION* *cresc.* *p*

83 *cresc.* *sf* *p* *cresc.* *sf*

87 **CODA** *cresc.* *sf*

91 *cresc.* *p* *sf* *p* *cresc.* *p*

98 **MATERIAL NUEVO** *cresc. p*



3. Tercer movimiento: Allegretto

Tonalidad: Re menor

Compás: 3/8

Tempo: Allegretto

Forma: Como allegro de sonata

COMPÁS	EXPOSICIÓN	ARMONÍA
1-30	Tema A: Constituida por una melodía basada en el motivo principal (motivo A) de casi toda la obra: tres semicorcheas en anacrusa y una corchea. Cuatro motivos completan cada semifrase del tema y están acompañadas por arpeggios que completan la armonía y el ritmo, y mantienen su estabilidad. Va a la dominante, regresa a la tónica, y en la parte final, de un salto de octava se desprende una escala cromática descendente, dos veces, y resuelve a la tónica.	Dm-A-Dm Eb-A-Dm- A7-Dm
30-43	Puente: El motivo pasa al registro grave de la mano izquierda, cambiando de dinámica a forte y presentando como a otra voz que es entrecortada por arpeggios y octavas rotas. El pasaje termina transportándonos a la dominante.	Dm-B ⁰ -C Dm-D ^{#0} -E
43-67	Tema B: Primera parte: Presenta un acompañamiento incesante de semicorcheas que jamás se aquieta durante todo el tema B. La melodía se basa en una apoyatura presentada seis veces con mordente y la última alargada, altera la sensación métrica por su naturaleza binaria. Regresa a la tónica, e inmediatamente y sin reposo se escuchan nuevamente las súplicas de las apoyaturas, esta vez en octavas arpegiadas agudas que desencadenan en dos cadencias rotas y finalmente en una cadencia perfecta.	B ⁰ -E-Am- E7-F-Bb- Am Dm-Am- B ⁰ 7-Am- E7-Am



67-94	Tema B: Segunda parte: Usando la célula rítmica del motivo A pero con octavas y un acompañamiento que acentúa, insistiendo en la dominante, se desarrolla una cadencia que lleva a un semitrino que finaliza en un trino medido en acorde de 7º que sirve de enlace para el desarrollo.	Am-E7- Am-C#º7
-------	---	-------------------

COMPÁS	DESARROLLO	ARMONÍA
95-150	Basado totalmente en el motivo A o célula rítmica principal. Primero la conversación va intercambiando siempre de mano izquierda a derecha con el motivo A en su forma básica o en inversiones melódicas. La armonía siempre modulante, con el uso de muchos disminuidos, y la tensión dinámica la acompaña en una frase larga donde no se debe perder la animación.	F#º7-Gm G#º7-Am C#º-Dm- Bº7-Cm- Aº7-Bb Eb-Bbm- Gb-Eb-Ab- F
150-178	En Bbm se presenta la parte esencial del tema A, que se rompe con un crescendo en arpeggios que ascienden cromáticamente hasta llegar a la tonalidad principal por un momento, mientras muestra el motivo A; destaca con unas corcheas acentuadas en la parte superior y culmina en un acorde de dominante.	Bbm-F- Bbm-Gb- Gº7-G#º-A
178-214	Continúa el juego con el motivo; esta vez estalla en un acorde <i>ff</i> de novena de dominante del que se desprende un arabesco descendente sin acompañamiento y cuya dinámica irá descendiendo con la melodía poco a poco; nos lleva a la recapitulación.	A-Dm A7-Gº7- Dm-A Cº-F#º-Gm- D7 A-Dm-A7



COMPÁS	REEXPOSICIÓN	ARMONÍA
214-241	Tema A: Muestra un giro armónico al final para cambiar a Bb.	Dm-A- Dm-Gm- Eb-Cm-F- Bb
242-271	Puente: Esta sección ahora se alarga, presentando tres veces el arpegio como secuencia, modulando por el quinto grado de cada tonalidad que finalmente se establece en la tónica.	Bb-C7- Fm-G7- Cm-D7- Gm-G# ⁰ -A
271-296	Tema B: Primera Parte: En la tónica.	A-Dm-Bb- Eb-Dm- A7-Dm
296-322	Tema B: Segunda Parte: En la tónica.	Dm-A7- Dm-F# ⁰ 7
323-350	CODA: El motivo A gira en parte central del teclado y la línea melódica dada por el segundo tiempo (mano izquierda) resalta.	Gm-G# ⁰ - A7
350-385	Presenta el tema A, <i>ff</i> , y con un pedal agudo <i>la</i> . Se agrega al final un salto de décima que desciende en una escala cromática con una rítmica diferente (tresillos de semicorchea y fusas) para presentar la conclusión.	Dm-A
385-399	Un eco del motivo A salta de una región a otra y finalmente desciende en la armonía de la tónica para extinguirse en un arpegio en la región profunda del teclado con un tresillo final en piano.	A-Dm

EXPOSICIÓN

Allegretto.TEMA A

EXPOSICIÓN

1 **Motivo A**

Motivo Principal

Motivo A

Motivo B

Motivo C

Motivo D

Motivo E

Motivo F

Motivo G

Motivo H

Motivo I

Motivo J

Motivo K

Motivo L

Motivo M

Motivo N

Motivo O

Motivo P

Motivo Q

Motivo R

Motivo S

Motivo T

Motivo U

Motivo V

Motivo W

Motivo X

Motivo Y

Motivo Z

Motivo AA

Motivo AB

Motivo AC

Motivo AD

Motivo AE

Motivo AF

Motivo AG

Motivo AH

Motivo AI

Motivo AJ

Motivo AK

Motivo AL

Motivo AM

Motivo AN

Motivo AO

Motivo AP

Motivo AQ

Motivo AR

Motivo AS

Motivo AT

Motivo AU

Motivo AV

Motivo AW

Motivo AX

Motivo AY

Motivo AZ

Motivo BA

Motivo BB

Motivo BC

Motivo BD

Motivo BE

Motivo BF

Motivo BG

Motivo BH

Motivo BI

Motivo BJ

Motivo BK

Motivo BL

Motivo BM

Motivo BN

Motivo BO

Motivo BP

Motivo BQ

Motivo BR

Motivo BS

Motivo BT

Motivo BU

Motivo BV

Motivo BW

Motivo BX

Motivo BY

Motivo BZ

Motivo CA

Motivo CB

Motivo CC

Motivo CD

Motivo CE

Motivo CF

Motivo CG

Motivo CH

Motivo CI

Motivo CJ

Motivo CK

Motivo CL

Motivo CM

Motivo CN

Motivo CO

Motivo CP

Motivo CQ

Motivo CR

Motivo CS

Motivo CT

Motivo CU

Motivo CV

Motivo CW

Motivo CX

Motivo CY

Motivo CZ

Motivo DA

Motivo DB

Motivo DC

Motivo DD

Motivo DE

Motivo DF

Motivo DG

Motivo DH

Motivo DI

Motivo DJ

Motivo DK

Motivo DL

Motivo DM

Motivo DN

Motivo DO

Motivo DP

Motivo DQ

Motivo DR

Motivo DS

Motivo DT

Motivo DU

Motivo DV

Motivo DW

Motivo DX

Motivo DY

Motivo DZ

Motivo EA

Motivo EB

Motivo EC

Motivo ED

Motivo EE

Motivo EF

Motivo EG

Motivo EH

Motivo EI

Motivo EJ

Motivo EK

Motivo EL

Motivo EM

Motivo EN

Motivo EO

Motivo EP

Motivo EQ

Motivo ER

Motivo ES

Motivo ET

Motivo EU

Motivo EV

Motivo EW

Motivo EX

Motivo EY

Motivo EZ

Motivo FA

Motivo FB

Motivo FC

Motivo FD

Motivo FE

Motivo FF

Motivo FG

Motivo FH

Motivo FI

Motivo FJ

Motivo FK

Motivo FL

Motivo FM

Motivo FN

Motivo FO

Motivo FP

Motivo FQ

Motivo FR

Motivo FS

Motivo FT

Motivo FU

Motivo FV

Motivo FW

Motivo FX

Motivo FY

Motivo FZ

Motivo GA

Motivo GB

Motivo GC

Motivo GD

Motivo GE

Motivo GF

Motivo GG

Motivo GH

Motivo GI

Motivo GJ

Motivo GK

Motivo GL

Motivo GM

Motivo GN

Motivo GO

Motivo GP

Motivo GQ

Motivo GR

Motivo GS

Motivo GT

Motivo GU

Motivo GV

Motivo GW

Motivo GX

Motivo GY

Motivo GZ

Motivo HA

Motivo HB

Motivo HC

Motivo HD

Motivo HE

Motivo HF

Motivo HG

Motivo HH

Motivo HI

Motivo HJ

Motivo HK

Motivo HL

Motivo HM

Motivo HN

Motivo HO

Motivo HP

Motivo HQ

Motivo HR

Motivo HS

Motivo HT

Motivo HU

Motivo HV

Motivo HW

Motivo HX

Motivo HY

Motivo HZ

Motivo IA

Motivo IB

Motivo IC

Motivo ID

Motivo IE

Motivo IF

Motivo IG

Motivo IH

Motivo II

Motivo IJ

Motivo IK

Motivo IL

Motivo IM

Motivo IN

Motivo IO

Motivo IP

Motivo IQ

Motivo IR

Motivo IS

Motivo IT

Motivo IU

Motivo IV

Motivo IW

Motivo IX

Motivo IY

Motivo IZ

Motivo JA

Motivo JB

Motivo JC

Motivo JD

Motivo JE

Motivo JF

Motivo JG

Motivo JH

Motivo JI

Motivo JJ

Motivo JK

Motivo JL

Motivo JM

Motivo JN

Motivo JO

Motivo JP

Motivo JQ

Motivo JR

Motivo JS

Motivo JT

Motivo JU

Motivo JV

Motivo JW

Motivo JX

Motivo JY

Motivo JZ

Motivo KA

Motivo KB

Motivo KC

Motivo KD

Motivo KE

Motivo KF

Motivo KG

Motivo KH

Motivo KI

Motivo KJ

Motivo KK

Motivo KL

Motivo KM

Motivo KN

Motivo KO

Motivo KP

Motivo KQ

Motivo KR

Motivo KS

Motivo KT

Motivo KU

Motivo KV

Motivo KW

Motivo KX

Motivo KY

Motivo KZ

Motivo LA

Motivo LB

Motivo LC

Motivo LD

Motivo LE

Motivo LF

Motivo LG

Motivo LH

Motivo LI

Motivo LJ

Motivo LK

Motivo LL

Motivo LM

Motivo LN

Motivo LO

Motivo LP

Motivo LQ

Motivo LR

Motivo LS

Motivo LT

Motivo LU

Motivo LV

Motivo LW



71

DESARROLLO

95 **Motivo A** **Motivo A inversión melódica** **Gm** **F#9**

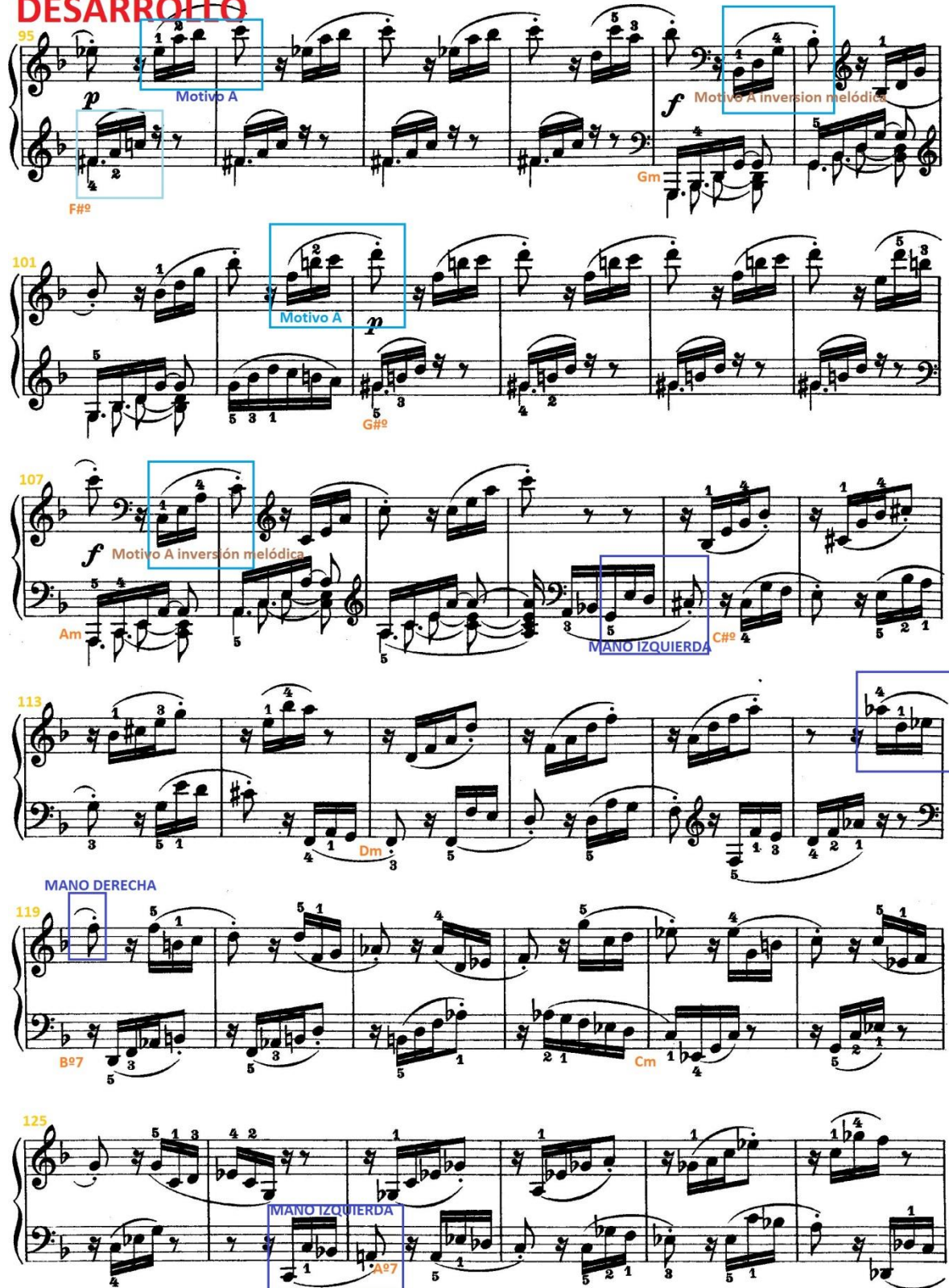
101 **Motivo A** **G#9**

107 **Motivo A inversión melódica** **Am** **MANO IZQUIERDA** **C#9**

113 **MANO DERECHA** **Dm**

119 **B97** **Cm**

125 **MANO IZQUIERDA** **A97**



131

MANO DERECHA

TENSIÓN Dinámica

Bbm

137

Bbm

143

Climax

Eb

Ab

TEMA A en Bb

149

p

F

Bb

F7

155

Arpeggios ascienden en forma cromática

cresc.

poco a poco

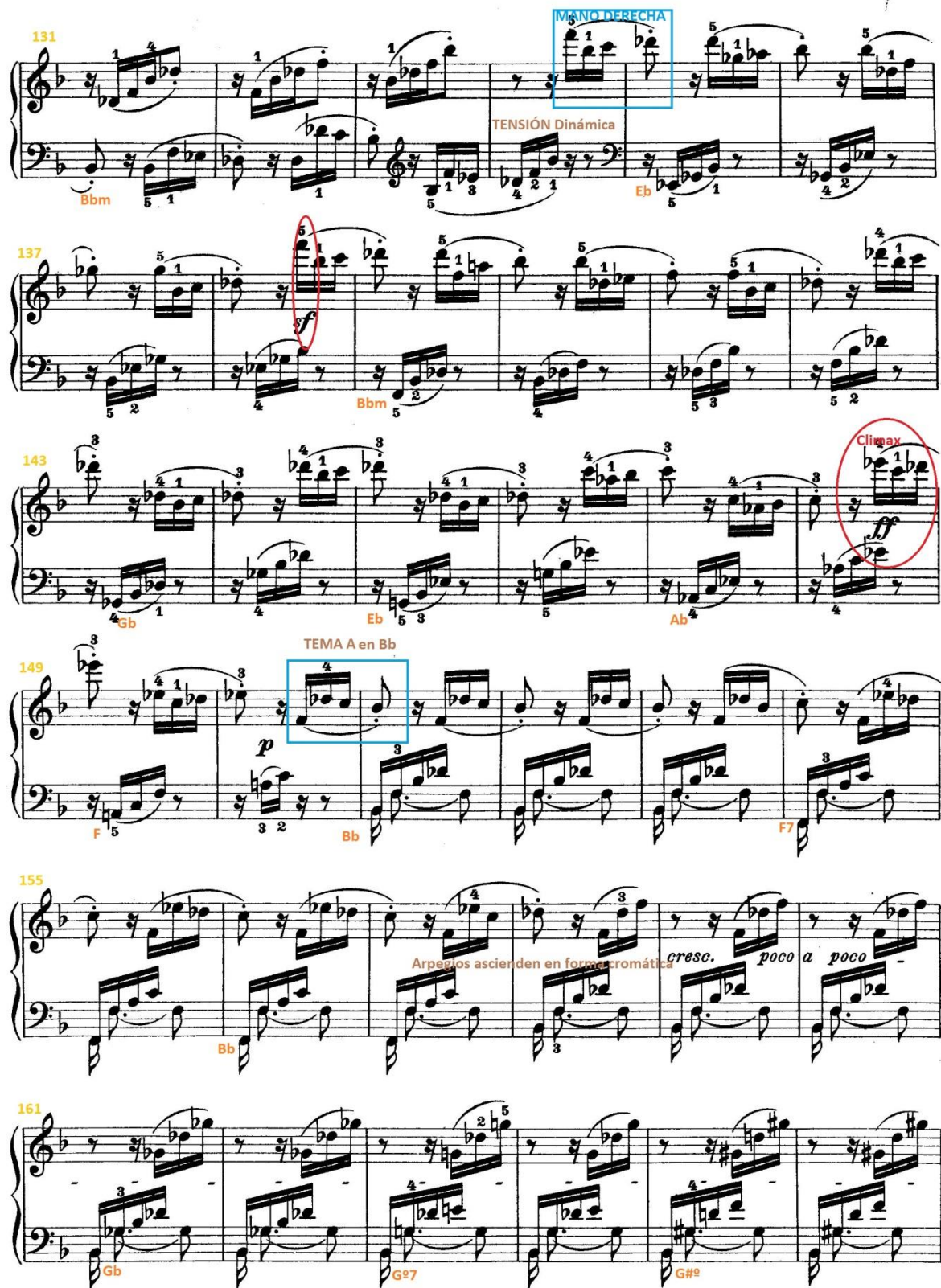
Bb

161

Gb

G#7

G#9



167

TEMA A motivos

173

JUEGO CON EL MOTIVO A

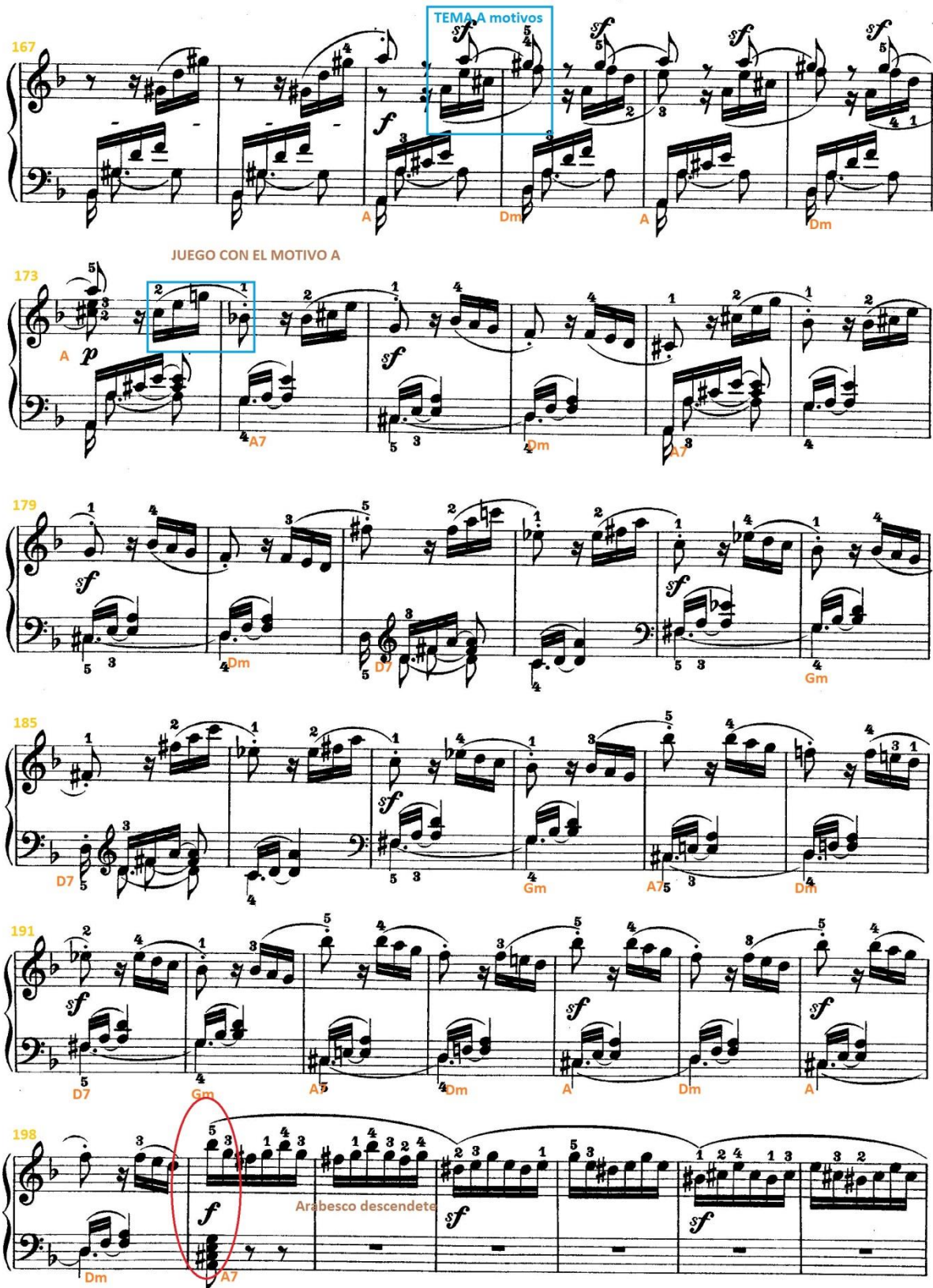
179

185

191

198

Arabesco descendente





75

243 *f* *mand. izquierda* *sf* arpeggios y octavas rotas

249 *f* *Fm* *G7* *Cm*

256 *f* *Cm*

262 *f* *col 8a* *D7* *Gm* *Gm*

TEMA B en la tónica
PRIMERA PARTE

269 *f* *G#9* *A* *A7*

275 *f* *dim.* *p* *f* *Dm* *A7* *Dm* *A7*





282 *sf dim.* *p* *Cadencias totas* *cresc.*

289 *f* *p*

296 *cresc.* *p*

303 *cresc.*

310 *sf*

316 *sf* *p* *F#97*

TEMA B: SEGUNDA PARTE En la tónica

CODA

323

MOTIVO A

Cortina armónica *cresc.*

5 3 Gm

330

G#m7

5 3 A

336

1 *dimin.*

342

1 *cresc.*

1 *dimin.*

348

TEMA A

5 4

pp

ff

sf

sf

sf

sf

4

Dm

3 A7

355

3 Dm

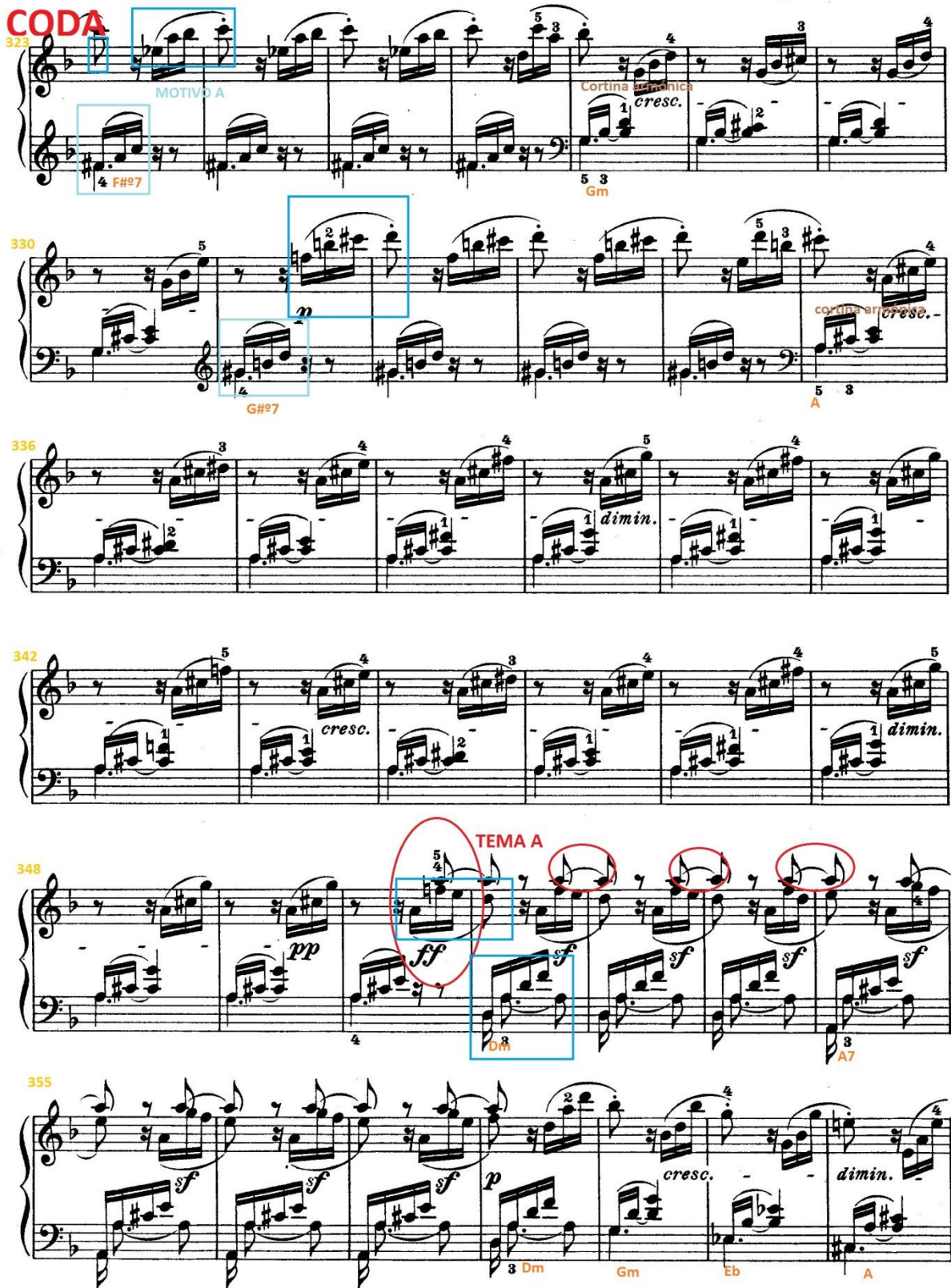
Gm

Eb

A

cresc.

dimin.



362

p *cresc.* - *f* *p* *cresc.*

Dm A7 Dm Gm

368

dimin. - *p* *cresc.* - *f*

Eb A Dm A7 Dm

374

p *cresc.* - *f* *f* *p* *cresc.*

A7 Dm

Escala cromática añadida con cambios rítmicos

380

ff *p*

A7 Dm

386

ECO

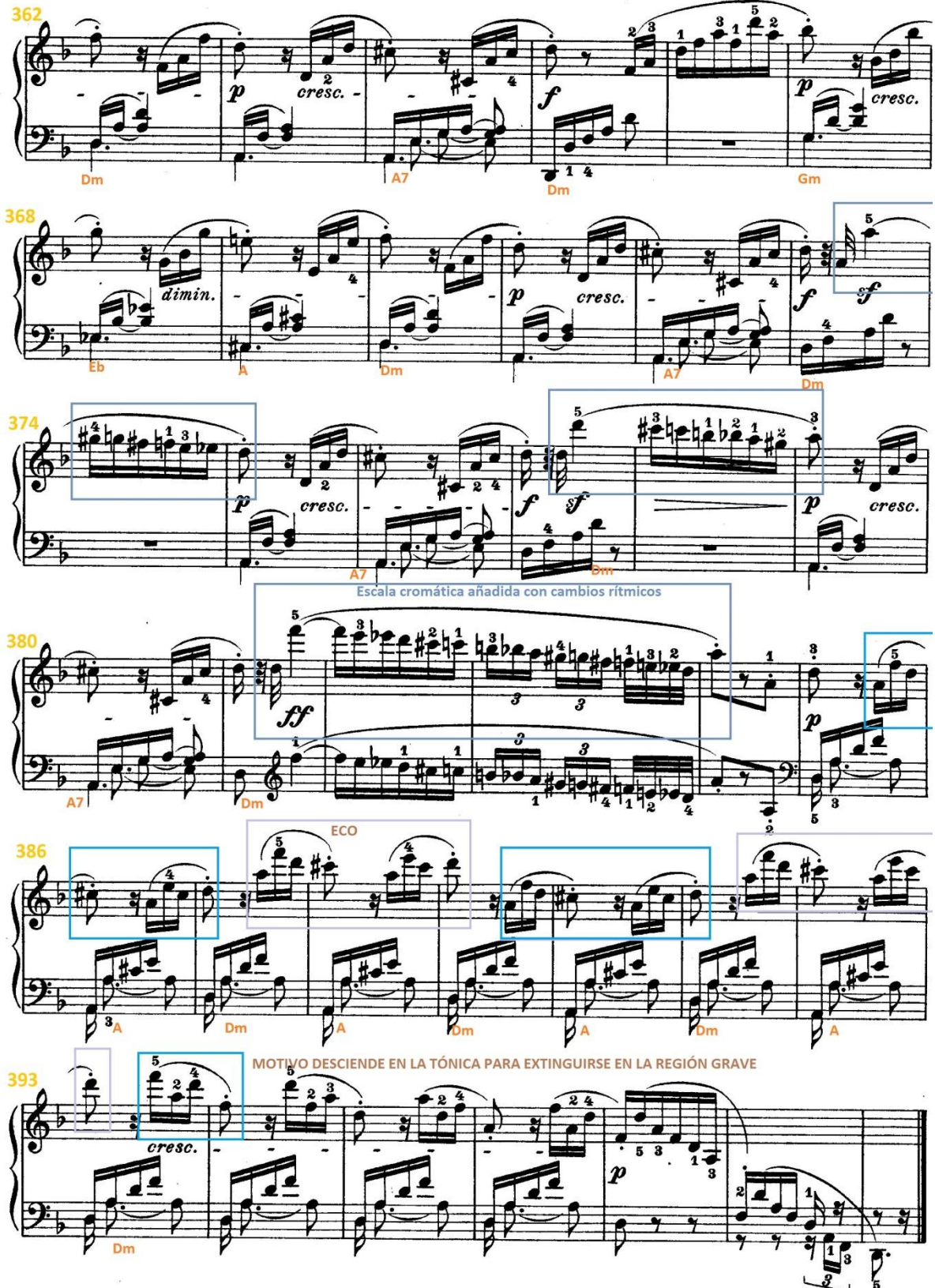
A Dm A Dm A Dm A

393

cresc. - *p*

Dm

MOTIVO DESCENDE EN LA TÓNICA PARA EXTINGUIRSE EN LA REGIÓN GRAVE





CAPÍTULO III: EL PERÍODO ROMÁNTICO

3.1 Contexto social y artístico

La revolución francesa (1789) fue un suceso trascendental en la vida social, política y cultural de toda Europa. Su rígido neoclasicismo, propició la posterior reacción romántica. Dicha revolución finalizó con el golpe de estado de Napoleón Bonaparte; las principales consecuencias de su dominio son la expansión de ideas revolucionarias que llegaron a modificar el orden jurídico en muchos países y estimularon en los pueblos europeos un apasionado patriotismo.

El triunfo político económico de la burguesía da paso al surgimiento de una nueva clase social: el proletariado, que mediante su trabajo (objeto de explotación) enriquece a la burguesía. Se elimina el régimen feudal; sin embargo, la época se caracteriza por la lucha de clases sociales, pues no se cumplían los ideales propuestos en la revolución. Gracias al liberalismo, la imprenta y empresas editoriales expanden nuevas ideas, e influyen a la población, al poder político, hasta producirse una “cultura de masas”.

Nacen doctrinas socialistas con Karl Marx (1818-1883) y Federico Engels (1820-1895). Frente al racionalismo de la Ilustración, surgen principios idealistas románticos con filósofos como Herder, Fichte, Schelling, Comte, Nietzsche, Goethe, Schopenhauer, quienes exaltan el sentimiento y anhelo de libertad, la autonomía del sujeto en relación con la naturaleza:

¡Que la sombra del dolor no nuble tu faz radiante!

El himno más palpitante es el himno del amor.

(VICTOR HUGO: “¡Ven! En la pradera en flor...”)



En Alemania, el movimiento literario Sturm und Drang revolucionó la estética artística de la época y lideró el romanticismo en las artes, liberándola de formas y esquemas con el fin de expresar la subjetividad individual del artista: expresión de sentimientos y rebelde a todo modelo.

El arte llega a tomar como modelo el gusto burgués, pero se convierte también en un documento humano no sujeto, en principio, a norma alguna. Si bien había conseguido la libertad de la aristocracia y los mecenas, fue a costa de la mediocridad del gusto medio de la burguesía con fines de mercado. Sin embargo, el artista reaccionó de diversas formas: una actitud común entre los creadores fue la de refugiarse en su individualidad, lo subjetivo e irreal con una orientación “intimista” no conocida hasta esta época.

En la pintura se encuentran maestros como Francisco de Goya, Géricault, Delacroix.

En la arquitectura se da prioridad a plazas, mercados, bibliotecas y teatros, más que a iglesias y palacios. Se presentan nuevas propuestas constructivas con técnicas y materiales totalmente novedosos, entre los que sobresalen las propuestas ferroviarias (véase Figura 5).

Entre los escritores influyentes están Alexandre Dumas, Victor Hugo, Lord Byron, Gustavo Adolfo Bécquer, Balzac, Dickens, Dostoievsky, Tolstoi.



Figura 5. Torre de Gustave Eiffel en París (1889)⁸

3.2 Características musicales

La música, como lenguaje carente de significación lingüística, es exaltada para expresar lo inefable de la condición humana. Pasa a ocupar el lugar del arte más sublime y elevado. Está íntimamente ligada a otras artes; por ejemplo, al tomar argumentos de la literatura o la pintura de la época como motivo de inspiración para crear música programática, con finalidad narrativa, intentando expresar ideas o acontecimientos musicales. Los teatros y salas de concierto acogieron mayor cantidad de público. Se dobló el número de músicos en la orquesta. Se escriben obras de gran complejidad interpretativa, música “virtuosa” que posee valores incuestionables en la literatura musical de todos los tiempos.

⁸ Imagen tomada de: <http://webdysseum.com/wp-content/uploads/2012/07/Eiffel-Tower-construction-20.jpg>



Se consiguen grandes adelantos en la armonía, la combinación de timbres, el ritmo y la dinámica. Hay libertad de expresión en cuanto a la forma, un predominio de la fantasía y, por ello, de la expresión emocional libre. El nacimiento de las “microformas” tiene en el siglo XIX su más alto esplendor. La búsqueda de la unidad de la obra se lleva a cabo con nuevos sistemas, como el *leitmotiv*, la idea fija, o el sistema cíclico, consistente este último en que una idea musical se repita cíclicamente. Hay también énfasis en lo lírico, con ricas modulaciones, armonías, cromatismos y fuerte uso de la disonancia.

El piano es el instrumento preferido de los compositores románticos, que aprovecharon las posibilidades expresivas de dicho instrumento. Debido al cambio progresivo del sistema de construcción del piano, para que sus cuerdas se pusieran en vibración el ataque debía ser con mayor energía; por lo tanto, la ligereza se unió a la necesidad de fuerza en los dedos y se reconoce que no hay una única y correcta manera de tocar, por lo que varios métodos de piano aparecen en la época, diferenciando la manera de tocar según el efecto que se desea obtener, el movimiento de brazo y articulación de muñeca en octavas, terceras, etcétera. Concepciones como que la intensidad del sonido es proporcional al impulso de los dedos que golpean las teclas, que lo que se pierde en fuerza se gana en velocidad, así como la idea de movimientos circulares de la mano para los arpeggios, se plasman en dichos métodos. En esta época cada pianista se daba a conocer principalmente con sus propias obras, por lo que el estilo técnico y las características de la escritura son inseparables. Entre los más representativos de este siglo se cuentan los que se enlistan a continuación:



Franz Schubert (1797-1828), cuya música pianística tiene mucho más valor que la weberiana. Sus diez sonatas ofrecen páginas de inapreciable belleza. Pero su obra pianística *Wandererfantasie* es la primera composición “cíclica para piano”, se presenta como música pura de piano; crea un nuevo estilo pianístico-romántico en sus “impromptus”, “momentos musicales” y “bailables”.

Félix Mendelssohn (1809-1847) figura como el primer gran “elegante de salón” romántico. De él sobreviven sus magistrales *Variaciones serias*, *Preludio y fuga en Mi menor*, *Rondó caprichoso en Mi menor*, *Romanzas sin palabras*; muy novedoso y de fresca inventiva.

El músico-poeta Robert Schumann (1810-1856) sobresale por sus obras *Papillons*, *Carnaval*, *Tocata*, *Estudios sinfónicos*, las *Kinderszenen*, la *Kreisleriana*, *Fantasia en Do mayor*, tres *Romanzas*, etcétera. Arte rico en recuerdos contrapuntísticos bachianos y también próximo al titanismo de Liszt. Música densa de gran riqueza sonora y de infinitos matices musicales y “psicológicos” (Casella & Floriani, 1936, pág. 51).

Con Frédéric Chopin (1810-1849) la música está llena de un lirismo ardiente y apasionado, una elevación de expresión que pocos maestros lograron alcanzar: mazurcas, rondoes, variaciones, sonatas, baladas, scherzi, etcétera. La revolución del piano iniciada por Chopin, al conferir al instrumento su plena independencia de la orquesta, se completa con el mayor pianista hasta entonces conocido: Franz Liszt (1811-1886).

Liszt lleva el piano a amplios escenarios pues explota los recursos sonoros del instrumento mediante recursos técnicos que aún no habían sido valorizados. En su obra están: *Rapsodias húngaras*, *Estudios trascendentales*,



Leyendas, Baladas, Variaciones sobre un tema de Bach, la colosal Sonata en Si menor, y otras. El piano alcanza su completo desarrollo.

La única forma completamente nueva del romanticismo es el *estudio*: desarrollo musical con una determinada dificultad técnica, independiente de otra forma preexistente.

Después están Johannes Brahms (1833-1897) y César Frank (1822-1890) que desarrollan la corriente lisztiana, con aspectos más analíticos e intelectualizados. Del primero se tienen: *Sonatas, Rapsodias, Intermedios, Variaciones sobre un tema de Paganini y Variaciones sobre un tema de Händel.*

El virtuosismo de Liszt perduró durante muchos años, y fue base para nuevas escuelas nacionales creadoras de estilos propios, entre las que destacan: Camille Saint-Saëns, Alekséyevich Balákirev, Edward Grieg, Isaac Albéniz.

Esta corriente llega a su término con la llegada del “impresionismo” en la figura principal de Debussy, que crea un mundo de misterio, vaguedad, disolución lineal y constante imprecisión, ofreciendo la mayor renovación sonora después de Liszt, con un pianismo nuevo, original, conminación de timbres y refinamiento: *La vallée des cloches, Jeux d’eau, Alborada del gracioso, Gaspard de la nuit, Le tombeau de Couperin.*

En el movimiento de retorno a la escritura lineal y contrapunto se hallan Manuel de Falla (*Cuatro piezas españolas*), Igor Stravinsky (*Estudios, Suites*), Béla Bartók, Serguéi Prokófiev, Paul Hindemith.



3.3 El estilo compositivo de Mendelssohn

Su producción musical abarca una gran diversidad de formas y géneros, fue polifacético, colorista, lingüista desenvuelto, poseedor de una amplia cultura y conocimiento. Demostró desde muy pronto ser un talento sin igual, incluso a nivel instrumental; a los quince años de edad fue considerado un fenómeno, un artista maduro, por Ignaz Moscheles, compositor y pianista virtuoso de la época (Chiantore, 2001, pág. 291).

En sus obras (véase Anexo 3) posee un estilo musical innato que hace su música encantadora. En su obra *Romanza sin palabras* (cuarenta y ocho piezas), continúa con la tradición de Schubert, con piezas cortas de género lírico de estructura formal A B A^o que representan un nuevo campo en la música de piano, en que el estilo lírico o melodía combina con el estilo instrumental o armonía. Muestra un lenguaje original y estilo compositivo único. Fue publicada en sets de seis piezas. Fue un éxito con músicos profesionales y amateurs por igual. En general, el acompañamiento se acopla a la línea melódica de manera tan eficaz como para permitir simular la acentuación, diferentes tipos de portamento e incluso las características de las diversas vocales del texto. En el *Duetto Op. 38 No. 6* el elegante acompañamiento obliga a realizar las dos partes del diálogo con la misma mano, con los dedos cuatro y cinco la melodía superior, y los dedos uno y dos para la línea robusta del barítono, que desembocan en unas octavas cantantes que muestran el pianismo de Mendelssohn.

Este creador comparte el espíritu de Schubert; sin embargo, no hay pruebas de que conociera acerca de su obra. La dependencia de su círculo inmediato



es más obvia: de su profesor L. Berger, de su estudiante W. Taubert, y finalmente de su gran amigo I. Moscheles.

En su *Rondó capriccioso* se puede observar su naturalidad para absorber y sintetizar el pianismo que lo rodeaba, cantabilidad, generoso empleo del pedal de resonancia, brillante digitalidad con movimientos verticales de la mano. En general, su producción juvenil es una demostración tangible de que los pianistas más sensibles y dotados estaban enriqueciendo su técnica con temas abordados en los tratados de la época: movimientos verticales y laterales de la mano, suave rotación de la mano y el antebrazo, apoyo del peso.

Se percibe la influencia de Bach en su obra, en especial en sus seis *Preludios y Fugas* (1837), aunque cada uno lleva en sí su fuerte huella. Los preludios pueden describirse como estudios para resolver cierta particularidad técnica, y sus fugas son claramente románticas, en su gran parte concebidas dramáticamente, con grandes clímax en su forma. *Preludio y fuga en Mi menor* es considerada como la mejor.

Su actitud ambivalente hacia los románticos se notará en su obra *Variaciones serias*. Es extremadamente pianístico el trabajo y un excelente ejemplo de la forma; muchas características técnicas son usadas con habilidad: técnica de staccato, síncopas, melodías en voces interiores, octavas rotas y pasajes corales.

Entre sus obras importantes están la *Fantasía en Fa sostenido menor*, de matices oscuros y un apasionado y brillante final. El *Scherzo a capriccio* y la cautivante *Sonata en Mi mayor*, también *Andante* y *Rondo caprichoso opus 14*. Sus dos conciertos son sus obras más brillantes: *Concierto en Sol menor*, que se encuentra en el repertorio contemporáneo, y *Concierto en Re menor*,



tocado raras veces. Para hacer justicia a su música se requiere resistencia física con sus obras virtuosas, pues los dedos tienen una cantidad grande de trabajo, así como sentido poético.

3.4 Análisis del *Capricho opus 33 nº1, en La menor, de Felix Mendelssohn*

Tres caprichos fueron compuestos y publicados como *Opus 33: Capricho Nº 1 en La menor, Capricho Nº 2 en Mi mayor y Capricho Nº 3 en Si bemol menor*. Fueron dedicados al mejor amigo de Mendelssohn, Carl Klingemann (1798-1862), quien tenía una carrera diplomática en Londres y también era poeta y músico, e intercambiaba una gran cantidad de correspondencia con Mendelssohn. Fueron publicados entre los años 1833 y 1835.

Si bien el nombre *capricho* sugiere un estilo libre, básicamente esta obra se pueden definir como una forma bitemática cerca de la forma sonata. Empieza con una introducción lenta con carácter de improvisación titulado: *Adagio, quasi Fantasia*.



Adagio, quasi Fantasia

Tonalidad: La menor

Compás: 3/4

Tempo: Adagio

Forma: Introducción

COMPÁS	INTRODUCCIÓN	ARMONÍA
1-6	Presenta una introducción basada en arpeggios ascendentes y pasa por distintas tonalidades.	Am-F-G# ⁰ -C# ⁰ -F#- Dm
7-10	Aparece una clara melodía en la voz superior, acompañada por arpeggios ascendentes cuya ejecución se divide en ambas manos, la tonalidad se asienta en <i>re</i> menor.	E ⁰ -A7-Dm
11-14	Una coda con el mismo acompañamiento anterior. En la melodía aparece un elemento característico que se presentara a lo largo de toda la obra: motivo rítmico de corchea con punto y semicorchea, que llamaremos <i>M</i> .	E-Am-E E7



Presto agitato

Tonalidad: La menor

Compás: 4/4

Tempo: Presto agitato

Forma: Binaria

COMPÁS	EXPOSICIÓN	ARMONÍA
15-22	Toda esta sección se caracteriza por el constante uso de tresillos. Este primer período empieza esta sección con un tema A, que inicia con el uso del motivo M en la voz superior, que repite la voz inferior mientras la superior cae con un motivo descendente de tresillos; al final la tensión aparentemente resuelve en la siguiente parte. A esta sección la llamaremos A1.	G# ⁰ 7-E9
22-35	Esta parte del tema A se basa en una melodía en la voz superior con acompañamiento agitado basado en tresillos que se divide en ambas manos. Tanto la armonía como la melodía un tanto cromática continúan con la tensión del inicio. La llamaremos A2.	Am-B ⁰ -E7 B ⁰ -Dm
35-59	Se repite el tema A en su totalidad, con cambios armónicos y un final más extenso con una codeta añadida que lleva al siguiente período en una nueva tonalidad.	"D ⁰ -G-C- A ⁰ -Fm-C- B ⁰ -F# ⁰ -G
59-83	Tema B: La melodía se basa en el motivo M descrito anteriormente, solo que ahora se alarga la duración de sus valores; es decir, el motivo cambia a negra con punto y corchea. Esta melodía ahora está acompañada de corcheas repetidas en la mano izquierda, que cambia el sentimiento	G-Em-G- Em-Am



	de angustia del tema anterior pero la tensión continúa. Los contrastes en dinámica al finalizar el tema son muy importantes para el carácter de agitación.	
84-90	Se presenta nuevamente el tema A1 en tonalidad transitoria como una especie de puente que une a la siguiente sección.	B9-D# ⁰ 7
90-118	Tema C: es un gran período, regresa el uso de tresillos que se alternan en la mano derecha, izquierda y al final juntas. Al principio, la melodía estará en el bajo mientras la mano derecha repite el motivo de tresillos en forma de desesperada; luego la melodía en acordes que resuelven se traslada a la mano derecha; finalmente, las dos manos realizan en movimiento contrario el motivo de tresillos que desencadena en arpeggios descendentes resolviendo a la tonalidad de dominante.	Em-Am Em
118-129	Especie de puente (Puente1) que lleva a la coda. Se basa en escalas modulantes de corcheas ascendentes y descendentes, acompañadas del motivo principal del tema B.	Em-Am
129-164	Coda de la Primera sección del <i>presto agitato</i> , utiliza el tema B de carácter modulante y añade acordes a contratiempo con un acompañamiento insistente en el bajo; finalmente ambas voces culminan en octavas de sentido ascendente de dinámica crescendo y agitato con el fin de llevarnos a la reexposición.	Dm-Bm-G A7-Dm-F ⁰
	REEXPOSICIÓN	
164-198	Tema A, el tema A1 se realiza en la misma tonalidad de la exposición pero al concluir nos lleva a la tonalidad relativa mayor de la obra Do mayor.	G# ⁰ 7-E9 Am-C B ⁰ -C



198-224	Tema B, tonalidad principal.	Am
224-228	Puente basado en los motivos del tema A1.	G# ⁰
228-256	Tema C, tonalidades transitorias que resuelven en la tónica.	Am
256-273	Puente 1, esta vez ambas manos realizan el motivo principal del tema B, añadiéndole dramatismo a la obra para adentrarnos en la Coda final.	Am-G ⁷
	CODA	
274-306	Esta primera sección de la coda está basada en el Tema A2, la melodía superior ahora está acompañada por un bajo constante que apoya la armonía, la misma que pasa por acordes disminuidos y melodías cromáticas.	Am-Bm- Em-Am-E7
306-318	Con elementos del tema B y del tema A1 se reafirma la tonalidad principal <i>la</i> menor.	Am
318-332	Finalmente concluye con elementos del tema C, esta vez los acordes realizados por la mano izquierda sobre la derecha, los mismos que irán descendiendo hasta el registro grave del piano. Termina con dos acordes de <i>la</i> menor, sobre la base del motivo rítmico M, en el registro agudo y en el registro grave con un solo pedal y silencio de calderón, en donde debe mantenerse el suspenso y tensión de la obra para concluir.	Am



Trois Caprices.

Im Druck erschienen im April 1836.

INTRODUCCIÓN

I.

Op. 33.

5. *Adagio, quasi Fantasia.*
Arpeggios ascendentes

1 *pp* Am F

3 *tensión* G#9 C#9 F#M7

6 *melodía* *cresc.* Dm E97

8 *dim.* *espressivo pp* A7 Dm *legato*

10 *Coda* *MOTIVO RÍTMICO* Am

12 *dim.* E Dominante E7

Edition Peters. 9982

Presto agitato. EXPOSICIÓN

TEMA A1

motivo descendente tresillos

TEMA A2

Melodía voz superior

Acompañamiento agitado

cresc.

TEMA A (A1 Y A2 con cambios armónicos y extendido)

Edition Peters.

9982





43 *p* Am E7 Am *cresc.*

46 *p* D⁹ G C 1 2 5

49 CAMBIOS CROMÁTICOS *cresc.* CM7

52 *al.* D7 G7 C G7 C B⁹

55 *f* G F#⁹ G

58 *ff* tensión palpar **TEMA B** **MOTIVO M** ampliado el valor de las notas Em

62



Em

67



repite una octava abajo

Em

72



CONTRASTE DE MATICES

Em G F

78

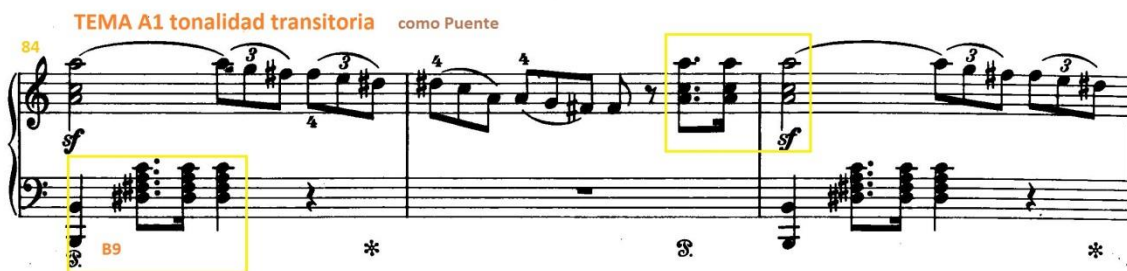


dimin.

Em Am E7 Am

TEMA A1 tonalidad transitoria como Puente

84



B9 B

87



D#9



TEMA C

Tresillos repetitivos
Desesperación

Edition Peters.

9982

120 *f* *sf* *p* *Am* *sf* *Am*

MOTIVOS DE TEMA B

Em

CODA

USA EL TEMA B DE CARÁCTER MODULANTE

127 *sf* *dimin.* *p* *sf* *sf*

Dm

134 *cresc.* *sf* *sf* *sf* *sf* *sf*

G Bm

color especial

141 *sf* *dim.* *p* *espress.* *pp*

Em F#7 Bm D7 G D7 G B⁹ C

ACORDES A CONTRATIEMPO

149 *poco a poco cresc.* *legato*

B⁹ C C#⁹ Dm C#⁹ Dm D Em D#⁹

156 *agitato* *cresc.* *p* *UNÍSONO ASCENDENTE*

E G#⁹ A A7 Dm

REEXPOSICIÓN TEMA A con ligeros cambios

162 *cresc.* *al ff* *ff*

*



74

167

TEMA A2

171

175

LIGERO CAMBIO: no repite el tema A1, simplemente continúa

179

183

187

CAMBIOS ARMÓNICOS

191

Edition Peters.

9982



75

TEMA B en la tónica

195

199

203

208

213

218

224

Basado en motivos del tema A1

ritard.

dimin.

pp

cresc.

ff

Am

C

B⁹

F

C7

F

Dm

CONTRASTES DINÁMICOS

a tempo

PUENTE

Edition Peters.

9982



76

228 **TEMA C**

p con fuoco

sf

cresc.

p

cresc.

marcato

sf

cresc.

C

sf

sf sempre

Am

Dm

Am

F

Am

F

Am

Dm

Am

D#9

Am

E7

p

cresc.

sf

sf

al

MOVIMIENTO CONTRARIO

Edition Peters.

9982

251 **CLIMAX** **ARPEGGIOS DESCENDENTES**

255 **PUENTE** **Pasaje melódico** **Am melódica**

259 **Motivos de tema B** **Dm**

264 **dimin.** **Am**

269 **dimin.** **Am**

274 **CODA** **assai legato** **Am**

278 **BASADO EN EL TEMA A2** **poco cresc.** **Dm A7 Dm Em F#m B7**



78 *legatissimo* 54 LINEAS MELÓDICAS MÁS LARGAS

282 *p* E Em G#m Am

LIGERO CAMBIO, EL BAJO SE MANTIENE

285 Gaug Em Am

289 *pp* E7 Am

292 *sempre pp* *espressivo* MELODÍA ASCENDENTE CROMÁTICA C#m

296 Am D#m cre

299 *scen* *do*

302 *p* Am *dimin.* E7

Edition Peters.

9982





CAPÍTULO IV: EL IMPRESIONISMO EN EL PIANO

4.1 Contexto social y artístico

Este movimiento, cuyo escenario original se encuentra en Francia, se desarrolla a fines del siglo XIX y principios del siglo XX. La redistribución territorial y colonial mantiene a las potencias europeas en una época de prosperidad y avance industrial y económico. Francia vivía una época de paz, favorable economía y desarrollo industrial que dio lugar al incremento de la burguesía; sin embargo, se encuentra enmarcada por grandes guerras como la franco-prusiana de 1870 y la Primera Guerra Mundial de 1914.

Dicha burguesía tiene sus propias costumbres: el campo se convierte en un lugar de ocio; suceso que es retratado en las pinturas impresionistas. La ciudad está llena de lugares nocturnos, ballets, tertulias, cabarets, conciertos...

La corriente filosófica predominante de la época, llamada *positivismo*, se basa en el conocimiento científico como única verdad de conocimiento, a partir de hechos comprobados y analizados mediante métodos científicos. Su principal precursor fue Bacon.

Estos progresos científicos, industriales, el desarrollo de las telecomunicaciones y las devastadoras guerras influyeron en el arte. Con el coleccionismo, el consumismo en el campo artístico se volvió una forma de inversión con la que los grupos de mayor poder económico estaban relacionados. El número de exposiciones artísticas crecía.

En general, los artistas llegan a la conclusión de que el arte romántico está agotado, y buscan de modo racional nuevas sonoridades o efectos. El movimiento impresionista le debe su nombre al arte pictórico (a partir del

cuadro *Impresión: sol naciente*, de Monet). El desarrollo del ferrocarril, la fotografía, el renovado interés en la naturaleza y la luz, así como los avances científicos (por ejemplo, en el campo de la física óptica y el prisma de color) influyen en este arte al revolucionar la percepción de la imagen y originar nuevas técnicas de pincelada. Monet, Manet, Renoir, Cézanne, Pissarro, Degas, Sisley se inspiran en la realidad y sus impresiones de luz, y después de una exposición que realizaran en 1874 se les empieza a llamar *impresionistas* por los críticos, si bien de una manera peyorativa, aludiendo al mencionado cuadro de Monet (véase Figura 6).

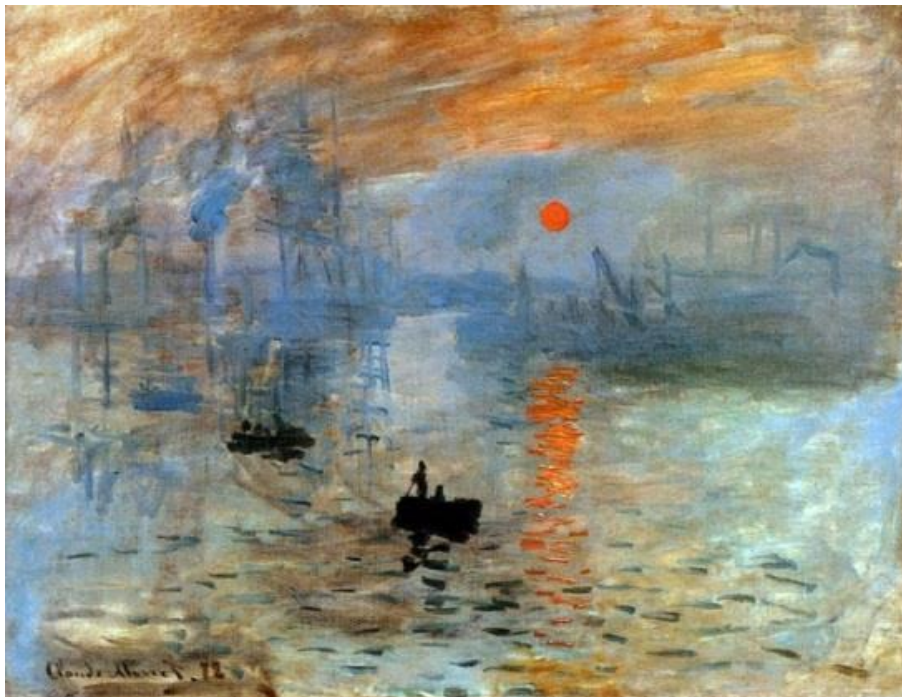


Figura 6. Claude Monet: *Impresión: sol naciente* (1872, expuesto en 1874).⁹

Sin embargo, siendo, como era, un arte hedonista, complaciente y muy decorativo, tuvo gran acogida en la burguesía y mercaderes norteamericanos, de modo que las exposiciones continuaron. La libertad es el ideal en este

⁹ Imagen tomada de: <http://www.todocuadros.com/imagenes/monet/impresion-sol-naciente-l.jpg>



movimiento artístico. Este arte abandonó el realismo y defendió ideales totalmente revolucionarios en su época.

En la literatura, y sobre todo en la poesía, el movimiento artístico toma el nombre de *simbolismo*. Con Charles Baudelaire y su libro *Las flores del mal* se define a este movimiento como una búsqueda de verso libre para sugerir o evocar sin narrar, usar las palabras con valor estético y emocional, construir el poema a partir de un símbolo central. Poetas como Rimbaud, Verlaine, Mallarmé y Valéry se encuentran en este movimiento.

4.2 Características musicales

Las bases teóricas del impresionismo fueron expresadas perfectamente en el sonoro arte de la música. Al ser la música esencialmente un arte abstracto, fue ideal para proyectar las vagas imágenes del impresionismo. Los compositores tuvieron dos medios favoritos: la orquesta, por su paleta tonal múltiple; y el piano, porque su pedal de resonancia permitía la vibración de armonías suspendidas en el aire.

Los representantes más importantes son considerados Claude Debussy (1862-1918) y Maurice Ravel (1875-1937). También deben nombrarse compositores como Erick Satie, Gabriel Fauré, Paul Dukas, Isaac Albéniz.

La música tiene gran influencia de la oriental, que afecta directamente en la armonía, escalas pentatónicas y modales; el ritmo pierde su rigurosidad en el compás que se elige, buscando liberación de compás; el tempo es más libre y variable para causar un efecto en el oído (crea un lenguaje nuevo y exótico); se amplía la armonía con acordes cada vez más grandes y evitando conceptos de tónica subdominante dominante; las formas tienden a ser simples.



La música para piano se caracteriza por la búsqueda de riqueza tímbrica y efectos sonoros, creando así obras sin precedentes para ese entonces y revolucionando la técnica del piano. Un claro ejemplo es la declaración de Debussy al decir: “Es preciso hacer olvidar que el piano tiene macillos” (Long, 1960, pág. 26), que hace ver la necesidad de una nueva técnica para interpretar sus obras. Y fue así que se escribió un método para poder interpretar a Debussy. El uso del pedal para crear efectos sonoros es totalmente fundamental. El control de la dinámica es crucial para la búsqueda tímbrica.

Debussy se caracteriza por crear un mundo de misterio y disolución lineal, su obra es realmente grande: *Preludios, Imágenes, Estudios, El rincón de los niños, Suites, Estampas, Arabescos, Suite bergamasque (Claro de luna)*.

Se puede decir que Ravel compuso muy pocas obras para piano (véase Anexo 4), pero su aporte es totalmente valioso: *Juegos de agua, Alborada del gracioso, Gaspard de la nuit, Le tombeau de Couperin, Sonatina, Pavana para una infanta difunta, Conciertos para piano en Sol y para mano izquierda*, usando de gran manera la paleta pianística.

4.3 El estilo compositivo de Maurice Ravel

Ravel (véase Figura 7) nació en Ciboure, cerca de la frontera española, y su madre era vasca, lo que hace comprensible la simpatía de Ravel por la península ibérica y el uso de ritmos españoles, títulos, motivos, imitación de instrumentos hispanos durante toda su carrera, en obras como: *Rapsodia española, Alborada del gracioso, Habanera, Pavana*, y las canciones que compuso a partir del Quijote de Cervantes.



Figura 7. Maurice Ravel al piano¹⁰

Armónicamente, es inevitable compararlo con Debussy, pues, como él, trabajó en una armonía original que fue considerada revolucionaria en su época. Sin embargo, Ravel prefiere séptimas mayores y novenas supertónicas, su ritmo es más picante y fuertemente puntuado. En cuanto a la forma, era un arquitecto y estaba cercano a las reglas clásicas; su creación tonal se ajustaba a un marco lógico y autoanalítico.

Su estilo incluye el uso de los tres pedales del piano y su tendencia es a utilizar los registros extremos del teclado. Sus melodías son cantábiles y completas. Se encuentra en él una búsqueda de colores tonales y expresivos, la creación de atmósferas a través del uso de notas repetidas. Utiliza pocas disonancias. A diferencia de Debussy, quien busca un sonido sin martillos en el piano, Ravel usa la calidad percutiva del instrumento para acentuar el ritmo.

Su amor por la danza también lo caracteriza en obras como: *Un minuet* (sobre el nombre de Haydn), *Pavana para una infanta difunta*, *La valse* (vals

¹⁰ Imagen tomada de: http://www.dw.de/image/0,,2204241_4,00.jpg



vienés) y su célebre *Bolero* (para orquesta), *Valses nobles y sentimentales para piano*.

En su *Concierto en Sol* muestra una gran influencia del jazz. Su *Concierto para mano izquierda* fue realizado por un pedido del pianista Paul Wittgenstein, quien era manco, y los especialistas sostienen que con él muestra un estilo personal y un gran dominio orquestal (Siepmann, 2003, pág. 234).

En cuanto a la interpretación de sus obras, debe reconocerse una gran importancia en la agilidad del pulgar, en la movilidad de la muñeca; y debido a su influencia orquestal, en la que es considerado un genio, exige un control de la sonoridad en cada detalle y línea para ser percibidos con claridad mediante un ataque preciso, controlado y definido.

Ravel “movía el antebrazo a partir del omóplato y la suspensión del peso que así se consigue es perfectamente coherente con su delicada escritura... Esta ausencia de peso es típicamente francesa, así como utilizar el dedo casi siempre muy tendido”; esta era la manera de lograr un sonido ligero y fino según las exigencias tímbricas de su obra (Chiantore, 2001, pág. 501).

4.4 Análisis de la *Sonatina para piano, en Fa sostenido menor, de Ravel*

A la edad de treinta años, Ravel completa su *Sonatina* en 1905; inicialmente, el primer movimiento lo escribió para un concurso. El clasicismo de Ravel es particularmente evidente en esta obra. Sus tres movimientos están unificados por temas derivados de un origen similar. El primer movimiento, *Moderé*, presenta dos temas en una forma allegro de sonata abreviada: el primer tema empieza con el uso de un salto de cuarta descendente, la idea secundaria está compuesta de un par de motivos repetidos. El pequeño



desarrollo está formado por abundantes elementos clásicos mezclados con elementos del siglo XX. Utiliza anacrusas, así como incontables quintas y cuartas abiertas.

El segundo movimiento, *Mouvement de menuet*, empieza con una melodía con un salto de quinta ascendente, que se repite en los primeros compases de distintas formas y transformaciones. En el compás cuarenta y cuatro la sección media recuerda el tema principal del primer movimiento, con una diferencia en sus valores rítmicos; y con una reiterada repetición de la cuarta descendente se regresa al tema del minuet.

El tercer movimiento es un *animé*, que utiliza el material de los dos movimientos anteriores. En cuanto a su forma, contiene elementos de rondó, así como de la forma allegro de sonata, mas no se define exactamente como ninguno de ellos; sin embargo, para el presente análisis se ha optado por estudiarlo desde el punto de vista de allegro de sonata. El tema principal del primer movimiento aparece más de una vez. Saltos ascendentes y descendentes de cuartas y quintas dan la idea de resumen de todos los elementos de esta encantadora sonata (Gillespie, 1965, pág. 341).



Primer movimiento: Moderé

Tonalidad: Fa sostenido menor

Compás: 2/4

Tempo: Moderado

Forma: Allegro de sonata

COMPÁS	EXPOSICIÓN	ARMONÍA
1-12	Tema A: Melodía que inicia en la tonalidad principal Fa sostenido menor, en anacrusa y con un salto descendente de intervalo de cuarta, doblada por la voz del bajo y acompañada por una armonía sostenida por un patrón de trémolo medido en fusas en la voz media. Concluye con un pequeño rallentando.	F#m-C#m- AM7//F#9- E13-E7
13-25	Tema B: A tempo, la anacrusa del tema A como motivo rítmico es característico en el tema B, el acompañamiento es de forma coral cuya armonía está en la dominante menor.	C#m-B-C#m- Bm-C#m- F#m-E9- G#m13
26-28	Puente que conduce a la repetición de la Exposición, basado en elementos de la melodía del tema A, sin el acompañamiento de fusas.	A-F#m-C#m- AM7//F#-
	DESARROLLO	
29-34	Presenta elementos melódicos del tema A; esta melodía en octavas tocadas por la mano izquierda y acompañada por un colchón repetitivo de terceras insistentes.	F#7
34-42	Desarrollo del tema A, en un registro más agudo del piano y cambios en la melodía del bajo.	DM7-F#m- Em9-G-DM7-



		D# ⁰ 7- G7//Gm-G9- A7
43-58	Desarrollo del tema B, con mayor cantidad de notas en el acompañamiento armónico y saltos de intervalos más amplios. El acelerando lleva a un clímax desde el compás 52 en un tempo animé y dinámica ff, que poco a poco irá descendiendo con un motivo repetido para llevarnos a la reexposición.	Em13-Am7- Bm7-5-Em7- 5-FM7-F#m7- C-C#m7-D7
	REEXPOSICIÓN	
59-70	Tema A: con cambios en los acordes finales que llevarán a una nueva tonalidad.	C#m-F#m... E13-B13- G#9-C#9
71-83	Tema B: Con un cambio en la armadura que nos traslada a la tonalidad de Fa sostenido mayor.	A#7- G#7//A#m- F#M7- A#m//C#9- E#13
84-87	Pequeña coda con elementos del tema A y B. Un rallentando lleva a un tempo lento, dinámica ppp y un acorde suspendido de la tonalidad mayor en el registro agudo del piano.	F#-D7-F#9

Ravel
Sonatine

EXPOSICIÓN

I. Modéré

TEMA A **SALTO DESCENDENTE DE INTERVALO DE CUARTA**

Modéré *doux et expressif*

PIANO

anacrusa

p

MELODÍA EN OCTAVAS

ACOMPANIAMIENTO EN FUSAS (TRÉMULO)

pp subito

mf

en dehors

TEMA B **a Tempo**

Rall. -

p

C#m

F#m

F#7

E7

B7

E9

Bm7

C#m

1

Ravel - Sonatine

Un peu retenu
très expressif

Rit. - - -

17

Bm7 C#m F#m / C#m

22

Rall. - long a Tempo

pp

PUENTE 1.

27

Basado en motivo de tema A

pp subito

DESARROLLO

colchón armónico

32

DESARROLLO DE TEMA A

mf très expressif

melodía en octavas basado en tema A

DM7 F#m Em9

36

8

f

G DM7 D#7 G7

2

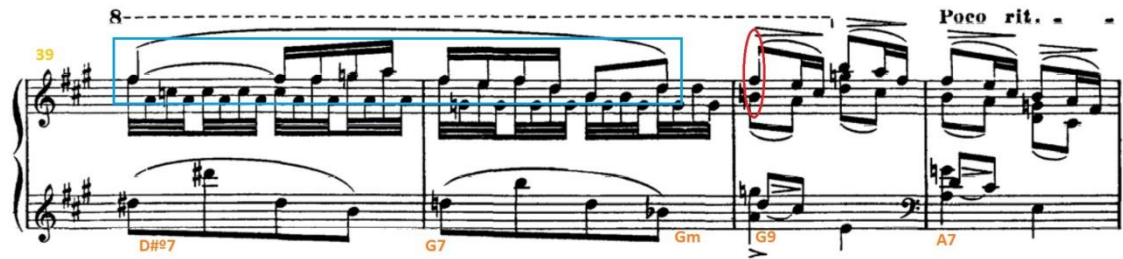
Ravel - Sonatine

8

39

Poco rit.

D#97 G7 Gm G9 A7



a Tempo

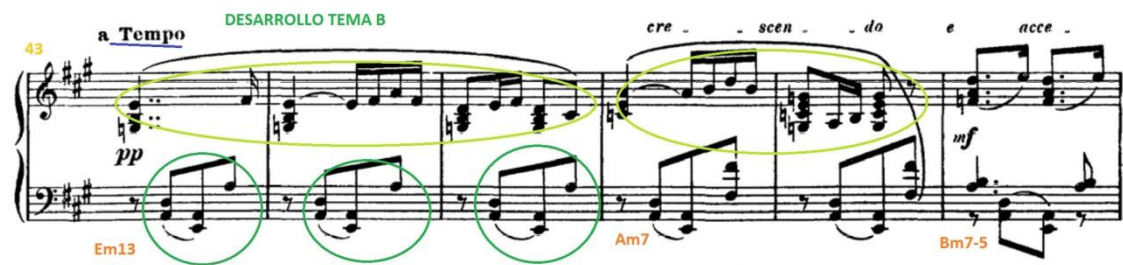
DESARROLLO TEMA B

43

pp

mf

Em13 Am7 Bm7-5



49

le - ran - do

Animó

f

Em7-5 FM7 F#m7



54

CLIMAX

ff passioné dim. e rall.

C C#m7 D7



REEXPOCISIÓN

1 Tempo

TEMA A

59

mp tres expresif

pp subito

C#m F#m



Ravel - Sonatine

62 *mf*

65 *E7* *B7* *F#M7* *E7* *B7*

68 *f* *E13* *B13* *G#9* *C#9* *Rall.*

71 **TEMA B EN F#**
a Tempo
en dehors
CAMBIO DE ARMADURA *A#7* *G#7*

76 *Rit.* *Un peu retenu très expressif* *ppp* *A#m* *F#M7* *A#m* *Rall.* *long* *pp* *C#9* *E#13* *F#*

82 **CODA**
a Tempo *Ral - len - tan - do - Lent* *ppp* *C#m7* *C#m7* *D7* *F#9*

**Segundo movimiento: Mouvt de Menuet**

Tonalidad: Re bemol mayor

Compás: 3/8

Tempo: Moderato

Forma: Minuet

COMPÁS	EXPOSICIÓN	ARMONÍA
1-12	<p>Tema A con repetición, inicia con un salto de intervalo de quinta, motivo importante en todo el movimiento que llamaremos <i>M</i>. La textura melódica está soportada por bloques de acordes abiertos con un ritmo estable.</p> <p>Predomina el movimiento paralelo de voces. La melodía se deriva de elementos del Tema A del primer movimiento.</p> <p>Tonalidad de Re bemol menor (tercera aumentada debajo de la tonalidad del primer movimiento)</p>	Db-Fm7- Bbm7-Fm- Bbm7-Ab7- Cm7-Fm
13-22	<p>En fa menor se encuentra un pasaje <i>P</i> de transición que introducirá el tema A nuevamente en la tonalidad de mi bemol menor. El motivo de <i>M</i> se presenta esta vez de forma descendente y desarrolla elementos del tema A.</p>	Fm7-Bb- Fm7-Gb F Aº-Bb7-Fm7- 5//
23-38	<p>Regreso al tema A, que no resulta muy convincente, tal vez por su carácter modulante, y porque no se encuentra repetido en su totalidad. Luego de los primeros cinco compases de esta repetición, elementos del tema son interpretados por una voz grave que desemboca en acordes arpegiados; estos acompañan la melodía aguda en acordes que llevan al clímax desde el compás 35 con</p>	Ebm13 //Db - Fm7-Bb7// Db- Fm/Bb



	una dinámica ff y rallentando, en la tonalidad de Si bemol (V9).	
39-52	A esta sección podría llamársele <i>Trío</i> . Por su cambio de tonalidad a Mi mayor, recuerda claramente el tema A del primer movimiento en ambas voces y con diferencias de ritmo. Se repite constantemente el motivo principal y, al final, regresando al tempo original, modula a la tonalidad principal.	E11 E7-E#º7- D#m7-C#m7
53-64	REEXPOSICIÓN: presenta el tema A con cambios en el acompañamiento al inicio, que vienen ligados de la sección anterior, y al final del tema cambios en la melodía para mantenerse en la tonalidad principal	Db-Fm7- Bbm-Db7- Gb-Bbm7- Ab7-Db
65-78	Repite el puente de la exposición pero esta vez con un cambio de armadura a la tonalidad de Do sostenido menor (o Re bemol menor por enarmonía) que termina con un gran rallentando y con el acorde final suspendido.	C#m7-F#- C#m7-G#º- //F#9- F#m7+4// F#º7-DM7
79-82	CODA finalmente en la tonalidad principal (en la armadura nuevamente) y con elementos indudables del tema A del primer movimiento; termina el movimiento en un tempo lento.	Db7-Bbm- Db9-Ab7- Ebm7-Db7- Ebm7-Db

EXPOSICIÓN

Ravel - Sonatine

II. Mouvement de Menuet

TEMA A Primer movimiento

elementos de tema A de primer movimiento

Motivo M

Mouv^t de Menuet

TEMA A

1

línea melódica en la voz superior

bloques de acordes abiertos

Db

Fm7

Bbm7

6

Db7

Bbm9

Fm

Bbm7

Ab7

Cm7

Fm

PASAJE P de transición

Motivo M descendente

13

pp

Fm7

Bb

Fm7

Gb

F

Bb7

Fm7-5

elementos rítmicos tema A

elementos de tema A

19

Bb7

Fm7-5

pp

TEMA A carácter modulante

26

ppp

en dehors

Db

Fm7

Bb7

p

Db

Fm7

Bb7

33

f

climax

ff

Rall.

ALCORDES ARPEGIADOS

Db

Fm/Bb

CD Sheet Music

5

TRÍO

TEMA A del primer movimiento en ambas voces (diferencia de ritmo)

Plus lent

Reprenez peu à peu

pp

en dehors et expressif

ritmo aumentado

Cambio de tonalidad

E11

REEXPOSICIÓN

le Mouvt

a Tempo

Sans ralentir

TEMA A

Db

Db

55

CAMBIOS ARMÓNICOS PARA PERMANECER EN LA TONALIDAD PRINCIPAL

Fm7

Bbm7

Db7

Gb

Rall. -

Un peu plus lent qu'au début

PASAJE P

pp

Ab7

Db

C#m7 (Db menor por enarmonía)

F#

C#m7

G#9

62

Ra - len - tis - sez

p

F#9

F#m9+4

F#9

CODA

beaucoup

Très lent

Elementos de tema A

Rall. -

DM7

8

Db7

Bbm

Db9

Ab7

Ebm7

Db7

Ebm7

Db

CD Sheet Music

6



Tercer movimiento: Animé

Tonalidad: Fa sostenido menor

Compás: 3/4, 5/4, 4/4

Tempo: Vivo

Forma: Tipo allegro de sonata

COMPÁS	EXPOSICIÓN	ARMONÍA
1-11	Tema A: en Fa sostenido menor se basa en una línea melódica superior utilizando el motivo M mencionado en el Tema A del segundo movimiento; es decir, intervalos ascendentes de cuarta, de quinta, etcétera. El acompañamiento se estructura en arpeggios de corcheas. Esta parte del tema A está precedida por tres compases solos de la línea del acompañamiento, que figuran como una pequeña introducción. Y finaliza con una caída descendente desde el registro agudo del teclado de la melodía y acompañamiento.	F#m7-AM7
12-18	La parte 2 del tema A presenta una línea melódica de negras y corcheas con un acompañamiento de tresillos de negras y unas voces definidas en la mano izquierda que le dan profundidad a la armonía.	F#9-B-E ^o -C#7- Bm9
18-36	Se repite el tema A completo, con sus dos partes en una tonalidad diferente y al final dejará suspendida una sola línea melódica con la nota <i>mi</i> insistente que llevará al tema B.	Bm7-DM7-C#- B13-E
37-53	Tema B que se basa exclusivamente en el Tema A del primer movimiento, cuya melodía se lleva en la voz aguda	E7-D7//B7- A7//G#-



	en un compás de 5/4, mientras la voz media acompaña con semicorcheas y en la mano izquierda bajos y acordes. La segunda parte de este tema B, que usa los mismos elementos melódicos, adopta diferentes compases, entre 4/4 y 5/4, y está acompañada de arpeggios ascendentes y descendentes. Finalmente, en el compás de ¾ crea la sensación de compás doble; la melodía estalla en una nota aguda.	F#7//C#m(bajo cromático)-E+
54-60	Coda: La nota aguda del tema B resuelve en arpeggios y acordes descendentes con una melodía superior basada en el tema B y nos traslada al registro grave del teclado hasta la nota extrema La-2	A-G-F-Eb- Db//A-Em7- Fm//A7
	DESARROLLO	
61-77	Después de los tres primeros compases de introducción, en la tonalidad de <i>la</i> mayor, se presenta la primera parte del Tema A; se extenderá un poco más con arpeggios ascendentes hasta llegar a un clímax en el compás 72 con dinámica <i>ff</i> que irá decayendo con un patrón melódico repetitivo.	A7-F#-9-A7- D#7-A7
78-94	Se presenta nuevamente una variación de primera parte del tema A, pero esta vez con recursos del acompañamiento de la segunda parte del tema A; es decir, acompañamiento de tresillos de corcheas. La melodía, ahora en el bajo, lleva una dinámica <i>pp</i> .	A7
95-106	Desarrollo del tema B, con cambios al final, donde la melodía intermedia cobra protagonismo y el	Bm9- C#m7//CM7-



	acompañamiento adopta el modelo de tresillos de corcheas. Ligero ritenuto.	Bm7-CM7- Gm9-Em7-5- E9
106-120	Desarrollo del tema A en <i>Mi</i> mayor y se repite una octava más arriba	EM7-Bm11- EM7-Bm11
120-139	Continúa desarrollando el tema A, esta vez pasando por diferentes tonalidades e interrumpidos por arpeggios hasta llegar a una dinámica <i>ff</i> que irá descendiendo con el patrón melódico repetitivo usado anteriormente.	C#-B-C#-F#7- G/C#-B-E7- A7-C#-9
	REEXPOSICIÓN	
140-156	El tema A no se recapitula, pues fue bastante utilizado en el desarrollo. Repite exactamente el tema B, en diferentes tonalidades: <i>Do</i> sostenido mayor la primera parte, y para la segunda parte de este tema B cambia la armadura, eliminando toda alteración, y se presenta el tema en la tonalidad de <i>Fa</i> mayor. Tres compases antes de finalizar esta parte, la armadura adopta cinco sostenidos que llevan a la tonalidad de <i>Fa</i> sostenido mayor.	C#7-B7//G#7- F#7//F-Bbm// Bbm (bajo cromático)- C#13
157-172	Presenta la coda con las mismas características de la exposición, pero ahora el tempo varía de una manera más extrema al acelerar y llevarlo a <i>trés animé</i> y una dinámica <i>fff</i> . Toda la obra concluye con un arpeggio ascendente de fusas que caen en el acorde de la tonalidad mayor.	F#-E-D-C- Bb//F#-C#m7- D//F#-C#m7- Am-Em-C-Eb// F#-C#m7-D// F#

EXPOSICIÓN

Ravel - Sonatine

III. Animé

TEMA A

1 Animé Pequeña introducción de tres compases

f *F#m* *acentúa la dominante*

4 *très marqué* *Motivo M* *intervalo ascendente o descendente de 4ta u 5ta* *arpeggios de corcheas* *F#m7*

8 *caída descendente* *ff* *AM7*

12 *Agité* *PUENTE: Parte 2 Tema A* *p* *f* *p* *f* *F#9*

16 *p* *f* *TEMA A otro registro* *F#9* *B* *E9* *C#7* *Bm9* *Bm7*

20

Ravel - Sonatine

PUENTE

24 *ff* *p* *f* *DM7* *C#*

28 *p* *f* *p* *mf*

33 *f* *mf* *MI insistente* *sans ralentir*

B13 *E*

Même Mouvt Tranquille *basado en tema A de primer movimiento*

37 **TEMA B** *p* *E7* *D7*

VARIACIONES DE TEMPO

Plus lent *Rall.* *a Tempo* *très doux et expressif*

40 *B7* *A7* *G#* *F#7* *pp subito*

Acompañamiento arpeggios ascendentes y descendentes

44 *C#* *C#m7*

CD Sheet Music

8

Ravel - Sonatine

47 *p* *crea sensación de 2 contra 3 tiempos*
Acento binario
C#m *Bajo cromático*

51 *f* *climax* *a resolver*
E13

très marqué
CODA **54** *ff*
A *G* *F* *Eb* *Db*

56 *f*
A *Em7* *G#m*

60 *pp* *Pequeña introducción*
DESARROLLO
A *8va* *TEMA A* *A relativa mayor*

64 *p*

CD Sheet Music

Ravel - Sonatine

68

arpeggios ascendentes

mf

8

72

8- climax

ff

secuencia descendente disminuyendo D#

A

VARIACIÓN DEL TEMA A

D#

76

acompañamiento con tresillos de corcheas

mf

p

Pequeña introducción

A

80

pp

Tema A en la mano izquierda

TEMA AUMENTADO

A7

pp marqué

85

90

mp

Retenu

CD Sheet Music

10

TEMA B DESARROLLADO

Ravel - Sonatine

très expressif

95 *pp* Bm9 Cm7

98 *p marqué et expressif* Cm7 Bm7 Cm7 Gm9 MELODÍA EN EL BAJO

101 Em7-5

105 Retenu a Tempo TEMA A DESARROLLADO *pp* E9

109 EM7 Gm11 EM7 REPITE UNA OCTAVA ASCENDENTE

114



Ravel - Sonatine **TEMA A DESARROLLADO EN DIFERENTES TONALIDADES**



118 *f* *pp* *Bm11* *C#* *B*

122 *C#* *mf*

126 *p* *F#7*

130 *mf* *G/C#* *B* *E7/C#*

134 *A7/C#* *CH-9* *ff*

137 *Un peu retenu*

CD Sheet Music

REEXPOSICIÓN

El tema A no se recapitula pues fue bastante usado en el desarrollo.

Ravel - Sonatine

a Tempo
tranquille **TEMA B**

140 *pp* *Rit. - -*

Plus lent *Rall. - - -* *a Tempo*
très doux et expressif

143 *pp subito* *cambio de armadura* *Bbm*

147 *F* *Bbm*

150 *p* *Bbm* *Bajo cromático*

TONALIDAD MAYOR
F# *cambio de armadura*

154 *f* *C#13*

CD Sheet Music

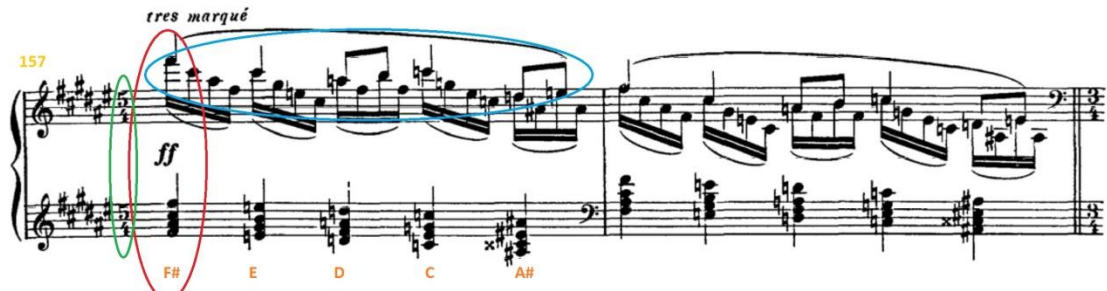
CODA

Ravel - Sonatine

157 *tres marqué*

ff

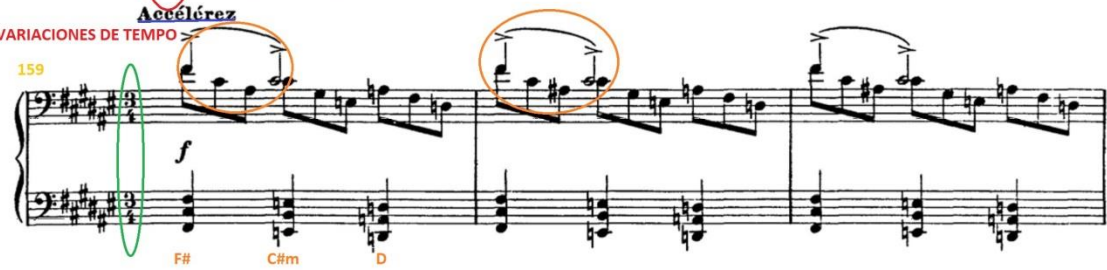
F# E D C A#



Accéléréz
VARIACIONES DE TEMPO

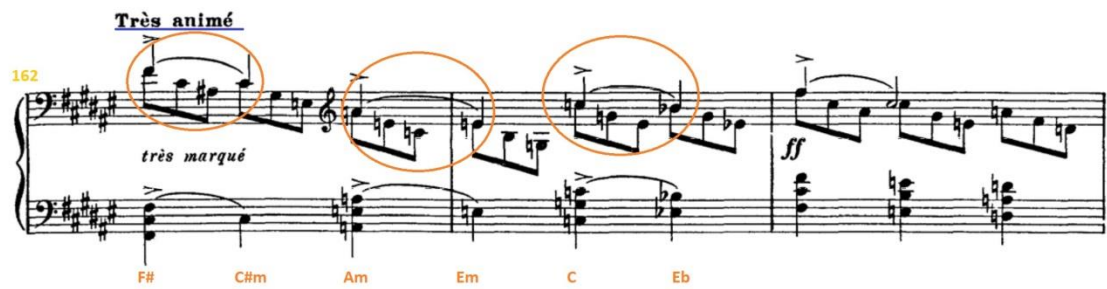
159 *f*

F# C#m D



162 *Très animé*
très marqué

F# C#m Am Em C Eb



165 *fff*

F# C#m Am Em C Eb F# C#m D



169 *fff*

F# C#m D F#





CAPÍTULO V: LA MÚSICA ECUATORIANA PARA PIANO DE LUIS HUMBERTO SALGADO

5.1 Contexto social y artístico

El Ecuador en el siglo XX pasa por revoluciones económicas e industriales, así como por una consolidación del poder político en ciertas secciones del país. La fundación de un estado laico influye en el arte y cultura; este suceso, gracias a los ideales liberales de Alfaro, que empezaron a tomar poder con la declaración de la constitución liberal, los derechos civiles, la libertad de expresión, etcétera.

Se inició también la educación pública, así como la construcción del ferrocarril. Sin embargo, pese a todos los cambios, el país seguía dominado por ciertos grupos de poder, y la gran población sumida en la pobreza.

Con la influencia de ideas socialistas, surge en las artes un realismo social, en donde la denuncia de la explotación indígena es un tema central.

Pintores como Diógenes Paredes (1910-1968), Eduardo Kingman (1913-1997) y Oswaldo Guayasamín (1919-1999) muestran en su obra la tradición, miseria y el sufrimiento indígena (véase Figura 8).

En la literatura, representantes como Jorge Icaza (con su obra *Huasipungo*), el grupo de Guayaquil: Enrique Gil Gilbert, Demetrio Aguilera Malta, Rómulo Gallegos Lara, Alfredo Pareja Diezcanseco, José de la Cuadra, abordaron los temas con un realismo profundo y honesto, tocando aspectos de la migración e injusticias sociales que sufrían indios, cholos y montubios.



Figura 8. Oswaldo Guayasamín: *Páramo* (1945-1951)¹¹

En cuanto a la música, fueron objetivos centrales resaltar la cultura indígena mediante los ritmos y danzas característicos, así como recuperar la historia indígena (abordaron temas de Atahualpa y del Tahuantinsuyo). La influencia de las corrientes artísticas de este siglo que venían de Europa, generó un gran movimiento nacionalista. En la música se destacaron dos escuelas: una académica, liderada por el músico Domingo Brescia (italiano), con Francisco Salgado (1880-1919) y Segundo Luis Moreno (1882-1972). La segunda, un tanto más independiente, con Sixto María Durán (1882-1972), Pedro Traversari (1874-1956) y Salvador Bustamante Celi (1876-1935). Esta es la primera generación de “nacionalistas”.

Luis Humberto Salgado (1903-1977), hijo de Francisco Salgado, forma parte de la segunda generación, junto con José Ignacio Canelos (1898-1957), Juan Pablo Muñoz (1898-1964), y Belisario Peña (1902-1959). Ellos habían asimilado las iconoclastas experiencias europeas en los ámbitos del dodecafonismo, el serialismo integral y las propuestas nacionalistas religiosas.

¹¹ Imagen tomada de: <http://www.guayasamin.org/su-obra/huacaynan/item/11-páramo-1945-1951.html>



El primer maestro de Salgado fue su padre, quien le impartió amplios conocimientos sobre teoría musical. Cursó sus estudios en el Conservatorio Nacional de Quito, fue profesor del conservatorio y director del mismo, director de orquesta, correpetidor en las compañías líricas que en ese entonces estaban en auge, pianista de cine, crítico musical en diarios locales y extranjeros, así como también se encargó de la dirección del área musical en la Casa de la Cultura Ecuatoriana en 1950 y 1953. A pesar de que solicitó becas para perfeccionar sus conocimientos en Europa, nunca logró conseguirlas, y nunca salió del Ecuador. Sin embargo, su espíritu autodidacta y disciplina lo llevaron a investigar y estudiar las técnicas y movimientos musicales que estaban en pleno apogeo en aquella época a nivel mundial, gracias a los textos que su hermano le facilitaba, quien era diplomático.

5.2 Características musicales de la obra para piano de L. H. Salgado

En las obras de Salgado (véase Figura 9) generalmente se hallan temas autóctonos tratados con las técnicas modernas armónicas, consiguiendo enlazar naturalmente la música primitiva y dodecafónica. Fusiona todos estos elementos con un estilo personal y único. Esto, gracias a sus profundos conocimientos sobre el folclor andino y a las frecuentes excursiones que realizaba al campo. De ahí el empleo del “melos” indígena, que enseguida lo caracteriza. Su obra es totalmente vanguardista en Ecuador.



Figura 9. Fotografía de Luis Humberto Salgado al piano.¹²

Ketty Wong lo describe como un músico experimental y a la vez idiosincrático, cuya obra se alimenta de varios estilos combinados como el nacionalismo y el impresionismo, con rasgos atonales, dodecafónicos. Emplea todo el arsenal de géneros musicales para exaltar la naturaleza andina, las leyendas y las hazañas heroicas de sus antepasados, así como costumbres y danzas indígenas y mestizas (2004). (Véase Anexo 5).

Su repertorio para piano es sumamente extenso. Contempla suites y danzas con títulos sugestivos: *Fiesta de Corpus en la aldea*, *Mosaico de aires nativos*, *Estampas serraniegas*; esta última suite con danzas como: *Ecos de páramo* (yaraví), *Entre compadres* (aire típico), *Noviazgo indígena* (sanjuanito). También compuso tres sonatas, haciendo uso de un lenguaje atonal, acordes

¹² Imagen tomada de: <http://iloapp.julio-bueno.com/blog/musicaecuatoriana?ShowFile&image=1207511085.jpeg>



complejos, dodecafonismo; tres conciertos: *La consagración de las vírgenes del Sol* (escenas y rituales indígenas), *Concierto en Sol menor* y *Concierto para piano y arpa*. Cabe destacar obras como *Sanjuanito futurista*, *Quadrivium*, *Seis fases rapsódicas sobre tres acordes*, *Galería del folclor andino-ecuatoriano*.

5.3 Análisis de la obra “Amanecer de traspnochada” (yaraví), en Fa menor, pieza nº 1 de la suite para piano *Mosaico de aires nativos*, de L. H. Salgado

El *Mosaico de aires nativos* es una suite para piano, que consta de seis danzas basadas en temas originales, escrita y completada entre los años de 1945-1956.

- I. Amanecer de traspnochada (yaraví)
- II. Romance nativo (sanjuanito)
- III. La trilla (danzante)
- IV. Al que no alienta, ¡copa! (alza)
- V. Criollita presuntuosa (albazo)
- VI. Nocturnal (pasillo)

Por su armonización y estilo, ha hecho que se le catalogue como música de salón, y combinan aspectos folclóricos y románticos. A continuación, un análisis de la primera danza de esta suite.

Amanecer de traspnochada (yaraví)

Tonalidad: Fa menor

Compás: 3/4

Tempo: Larghetto quasi Andante

Forma: Tripartita con introducción



COMPÁS	INTRODUCCIÓN	ARMONÍA
1-8	En el registro agudo del piano, presenta un material único: una melodía ejecutada por ambas manos a una octava de diferencia, cuyo motivo se caracteriza por el uso de tresillos de semicorchea, y un salto de cuarta descendente (este intervalo le da carácter a toda la obra) en el último tiempo del compás. Se repite en forma de eco una octava baja y es entonces cuando aparece en el bajo el motivo rítmico principal del tema general de la obra (motivo <i>M</i>): el uso de una semicorchea en anacrusa seguida de dos corcheas y una negra. Esta introducción finaliza con la melodía inicial en forma continua ascendente y smorzando, cuya aguda nota final se interrumpe por un bajo con el motivo <i>M</i> que nos transporta al cuerpo de la obra.	Fm-Fm7
	SECCIÓN A	
9-16	Estos ocho compases muestras el tema melódico principal, tema A, basado en el motivo <i>M</i> , en dos voces que se complementan y conversan hasta que, finalmente, en un acorde de Fa menor suspendido, el bajo insiste con el motivo <i>M</i> .	Fm-B ⁰ - Cm,Cm7- Fm-C7- Fm//Cm7- Fm//G ⁰ - Fm-C7-Fm
16-24	El tema A se desarrolla más, ahora acompañando la melodía con más acordes y saltos en el bajo; la rítmica se conserva intacta, pero los cambios le dan un carácter más grandioso.	Db-Gm7-5- Db-B ⁰ 7- Fm7-Eb7- Fm7-Cm7- Fm7-C7- Fm



	SECCIÓN B	
25-28	Se introduce un nuevo material, conservando el motivo rítmico M, pero esta vez en una parte diferente del compás, desplazado en el tiempo. La conversación de ambas manos con una dinámica <i>p</i> baja la energía de la sección anterior, pero sin perder el carácter melancólico. Esta sección se entiende como un puente (P).	Fm-C7- Fm//GbM7- C7-Fm
28-36	Un nuevo tema se presenta, con una dinámica más fuerte y siempre basado en el motivo M, añadiendo más ritmos y adornando más la melodía.	Eb7- Fm7//E ⁰ - Fm-Ab-G7- Gm7-Cm
	SECCIÓN A	
36-44	Se repite exactamente el tema A desarrollado.	Db-Gm7-5- Db-B ⁰ 7- Fm7-Eb7- Fm7-Cm7- Fm7-C7- Fm
45-48	El tempo indica Piú lento con un smorzando mientras se interpreta el pasaje P que irá decayendo hasta finalizar con la ejecución del motivo M en el registro agudo del teclado y calderón.	Fm-C7- Fm//GbM7- C7-Fm

INTRODUCCIÓN

Mosaico de aires nativos

I. Amanecer de tranocheda (yaraví)

Luis Humberto Salgado
(1903-1977)

Intervalo de cuarta descendente
importante en toda la obra

Larghetto
1 **quasi Andante**

pp Melodía octavas

Fm7

ECO

p SE REPITE OCTAVA BAJA

4

(m.s.) MOTIVO RÍTMICO

Melodía cantabile ascendente

7

smorz.

pp

p

Fm

10

Diálogo entre las dos voces

mf

tr

dim.

B⁹

Cm

Cm7

Fm

C7

Fm

TEMA A DESARROLLADO

14

escala ascendente

f

climax

G⁹

Fm

C7

Fm

Fm7

Db

Gm7-5 Db

B⁹7

Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA / Quito, 2000.
conmusica@hotmail.com

18 *carácter más grandioso* *mf*

Fm7 Eb7 Fm7

22 *dim.*

Gm7 G7 Cm G9 C7

SECCIÓN B

23 **PUENTE P** *Motivo rítmico con inversión melódica*

Fm Fm C7 Fm

conversación entre ambas voces

MATERIAL NUEVO

27 *f*

Fm Gbm7 C7 Fm Eb7 Fm7

31 *mf*

Fm7 E9

110 **MOTIVO RÍTMICO REPETIDO EN LAS ARMONÍAS GRAVES**

SECCIÓN A
TEMA A DESARROLLADO

escala ascendente

34 Fm Ab Eb9 G7 Cm

37 *f* *mf* Db Fm7

40 Eb7 Fm7 dim.

43 Puente Più lento *p* Fm C7

46 *smorz.* *pp* Fm C7 Fm GbM7 C7 Fm



CONCLUSIONES

Es posible unir en un programa musical la obra de Bach, Beethoven, Mendelssohn, Ravel y Salgado, porque, más allá de sus diferencias contextuales, históricas, estilísticas y culturales, estos autores comparten elementos como una elevada elaboración formal y un lenguaje sofisticado acorde a los avances más significativos del arte pianístico en cada momento.

Se ha corroborado, pues, el acierto al seleccionar sus obras para ofrecer un muestrario de la evolución pianística en la historia de la música internacional, dado el carácter representativo de cada pieza en cuestión.

El estudio de las diferencias técnicas y armónicas existentes entre ellas reveló las posibilidades de ordenamiento cronológico de este programa para piano, en pos de una recepción fluida de detalles evolutivos del instrumento a partir de la música creada expresamente para él.

Se identificaron los elementos, sobre todo técnicos, que permitirán transmitir al público los valores inherentes a cada obra (cromatismos, connotaciones emocionales y otros), creadores de una “sensibilidad” distinta en cada caso, pero desde la perspectiva de la unidad de concierto, apta para demostrar también las competencias profesionales en la ejecución y habilidades para dar una interpretación estética coherente al conjunto, para lo cual se estudiaron concienzudamente los registros de distintas interpretaciones profesionales de cada obra (pianistas como Alfred Brendel, Claudio Arrau, Clara Haskil, Artur Schnabel, entre otros), en busca de los ejemplos de sonoridad más próximos al particular modo de sentir y de vivir la experiencia artística de la ejecutante.



El estudio de las obras, desde el contexto general en el que fueron concebidas hasta el análisis formal de la obra en sí, es fundamental para cada intérprete, pues así el músico logra identificarse completamente con la obra, pues si bien podemos relacionarnos con la propia sonoridad de la composición, es importante comprender el sentir del mismo compositor según el modo de vida y los sucesos que transcurrieron en aquella época, ya que cada obra artística carga en sí misma revelaciones de su tiempo, así como de la vida de su autor; y estar al tanto de toda esta información ayudará a mejorar la interpretación artística. Al ser el ejecutante un medio por el cual el compositor llega al público con su obra, la gran responsabilidad del intérprete es transmitir de la manera más limpia y honesta las cualidades de la obra y su mensaje, a la vez que el mismo se expone, pues llega a ser como un filtro que transmite inevitablemente parte de su propio sentir y reaccionar hacia la obra.



BIBLIOGRAFÍA

- BEAUSSANT, P. (1996). *François Couperin*. Madrid: Alianza Editorial.
- CASELLA, A., & Floriani, C. (1936). *El piano*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- CHIANTORE, L. (2001). *Historia de la técnica pianística*. Madrid: Alianza Editorial.
- CHORENS DOTRES, R., & O'Reilly Viamontes, M. (s.f.). *Seminario de Apreciación e Historia de la Música*. La Habana: Juventud Rebelde.
- DE LA GUARDIA, E. (1947). *Las Sonatas para Piano de Beethoven*. Buenos Aires: Ricordi Americana.
- ENRIQUEZ, M. A., & Bidot Pérez de Alejo, J. M. (1991). *Historia de la Música II*. Playa, Ciudad de la Habana: EDITORIAL PUEBLO Y EDUCACIÓN.
- FERGUSON, H. (2003). *La interpretación de los instrumentos de teclado Del siglo XIV al XIX*. Madrid: Alianza Editorial.
- FUBINI, E., & Pérez de Aranda, C. G. (2005). *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.
- GEROU, T., & Lusk, L. (2004). *Diccionario esencial de la notación musical*. Barcelona: Ediciones Robinbook.
- GILLESPIE, J. (1965). *Five Centuries of Keyboard Music*. New York: Dover Publications.
- GIRDLESTONE, C. (1957). *Jean-Philippe Rameau, His Life and Work*. Londres: Cassell.
- LONG, M. (1960). *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Julliard.
- NEWMAN, W. (1974). *The Pianist's Problems*. New York: Harper & Row, Publishers, Inc.



SCHWEITZER, A. (1955). *J. S. Bach. El Músico Poeta*. Buenos Aires: RICORDI AMERICANA.

SIEPMANN, J. (2003). *EL PIANO*. Barcelona: Robinbook.

WONG CRUZ, K. (2004). *LUIS HUMBERTO SALGADO Un Quijote De La Música*. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión.

ZAMACOIS, J. (1993). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Labor.



ANEXOS

ANEXO 1. Obras para piano de Beethoven

1796. Opus 2 nº 1. Sonata para piano nº 1 en Fa menor
1796. Opus 2 nº 2. Sonata para piano nº 2 en La mayor
1796. Opus 2 nº 3. Sonata para piano nº 3 en Do mayor
1797. Opus 6. Sonata para piano para cuatro manos
1797. Opus 7. Sonata para piano nº 4 en Mi bemol mayor
1798. Opus 10 nº 1. Sonata para piano nº 5 en Do menor
1798. Opus 10 nº 2. Sonata para piano nº 6 en Fa mayor
1798. Opus 10 nº 3. Sonata para piano nº 7 en Re mayor
1799. Opus 13. Sonata para piano nº 8 en Do menor ("Patética")
1799. Opus 14 nº 1. Sonata para piano nº 9 en Mi mayor
1799. Opus 14 nº 2. Sonata para piano nº 10 en Sol mayor
1795. Opus 15. Concierto para piano nº 1 en Do mayor
1795. Opus 19. Concierto para piano nº 2 en Si bemol mayor
1800. Opus 22. Sonata para piano nº 11 en Si bemol mayor
1801. Opus 26. Sonata para piano nº 12 en A bemol mayor
1801. Opus 27 nº 1. Sonata para piano nº 13 en Mi bemol mayor
1801. Opus 27 nº 2. Sonata para piano nº 14 en Do Sostenido menor ("Claro de Luna")
1801. Opus 28. Sonata para piano nº 15 en Re mayor
1802. Opus 31 nº 1. Sonata para piano nº 16 en Sol mayor
1802. Opus 31 nº 2. Sonata para piano nº 17 en Re menor ("Tempestad")
1802. Opus 31 nº 3. Sonata para piano nº 18 en Mi bemol mayor ("Caza")
1802. Opus 33. Siete Bagatelas para piano
1802. Opus 34. Seis Variaciones sobre un tema original en Fa mayor
1802. Opus 35. Quince Variaciones y Fuga para piano sobre un tema original en Mi bemol mayor ("Variaciones Heroica")
1803. Opus 37. Concierto para piano nº 3 en Do menor
1789. Opus 39. Dos Preludios sobre las doce teclas del piano
1803. Opus 45. Tres Marchas para piano a 4 manos
1792. Opus 49 nº 1. Sonata para piano nº 19 en Sol menor
1792. Opus 49 nº 2. Sonata para piano nº 20 en Sol mayor
1797. Opus 51 nº 1. Rondo para piano en Do mayor
1797. Opus 51 nº 2. Rondo para piano en Sol mayor
1803. Opus 53. Sonata para piano nº 21 en Do mayor ("Waldstein")
1804. Opus 54. Sonata para piano nº 22 en Fa mayor
1805. Opus 57. Sonata para piano nº 23 en Fa menor ("Appassionata")
1807. Opus 58. Concierto para piano nº 4 en Sol mayor
1809. Opus 73. Concierto para piano nº 5 en Mi bemol mayor
1809. Opus 76. 6 variaciones para piano en re mayor
1809. Opus 77. Fantasía para piano en sol menor
1809. Opus 78. Sonata para piano nº 24 en fa sostenido mayor
1809. Opus 79. Sonata para piano nº 25 en sol mayor
1810. Opus 81 nº 1. Sonata para piano nº 26 en mi bemol mayor: *Les Adieux*
1814. Opus 90. Sonata para piano nº 27 en mi menor
1816. Opus 101. Sonata para piano nº 28 en la mayor



1818. Opus 106. Sonata para piano nº 29 en si bemol mayor: *Hammerklavier-Sonate*
1820. *Opus 109*. Sonata para piano nº 30 en mi mayor
1822. Opus 110. Sonata para piano nº 31 en la bemol mayor
1822. Opus 111. Sonata para piano nº 32 en do menor
1822. Opus 119. 11 Bagatelas
1823. Opus 120. 33 Variaciones para piano en do mayor sobre un vals de Anton Diabelli
1824. Opus 126. 6 Bagatelas
1826. Opus 134. Fuga para piano a cuatro manos



ANEXO 2. Carta de Beethoven

1 El documento, cuyo original se conserva en Hamburgo, es conocido, pero no puede faltar aquí, porque es el más autorizado comentario existente para explicar el carácter del op. 31, Nº. 2.

Recuérdese ese "grito de rebelión y desgarrador sufrimiento" como ha llamado Romain Rolland a esta carta célebre:

"¡Hombres, que me juzgáis cruel o me hacéis pasar por loco o misántropo!, ¡qué injustos sois conmigo! ¡No sabéis la razón secreta de lo que os aparece de ese modo! Mi corazón y mi espíritu se inclinaban desde la infancia al dulce sentimiento de la bondad. Aun a realizar grandes actos he estado siempre dispuesto. Pero, desde hace seis años, mirad cuál es mi estado horrible, agravado por médicos sin juicio, engañado un año y otro año en la esperanza de mejoría, obligado, en fin, a la perspectiva de una enfermedad perdurable, cuya curación pide acaso años, sino es completamente imposible. Nacido con temperamento ardiente y activo, accesible aun a las distracciones sociales, he tenido muy pronto que separarme de los hombres y pasar mi vida en la soledad.

"Si algunas veces he pretendido proceder de otro modo, ¡oh, cuán duramente me ha herido la triste experiencia renovada de mi enfermedad! Y, sin embargo, no me era posible decir a los hombres: "¡Hablad más fuerte, gritad, porque estoy sordo!" ¡Ah, cómo me sería posible revelar la falta de un *sentido* que debiera ser en mí más perfecto que en los demás? Un sentido que he poseído en otro tiempo con la mayor perfección, con una perfección que, ciertamente, pocos de mi arte han alcanzado. ¡Ay, ahora no puedo! Perdonadme, pues, si me véis vivir aislado, cuando yo quisiera mezclarme con vosotros. Mi desgracia me es doblemente penosa, porque debe ser desconocida. Me está prohibido encontrar un sosiego en la sociedad de los hombres, en las conversaciones espirituales, en las confidencias intuitivas. ¡Solo, completamente solo! No puedo arriesgarme en el mundo, a menos que la absoluta necesidad lo exija. Debo vivir como un proscrito. Si me aproximo a una reunión me sobrecoge angustia devoradora, por el temor de exponerme a que observen mi estado.

"Por eso acabo de pasar seis meses en el campo. Mi sabio médico aconsejóme cuidar mi oído cuanto posible fuera. ¡Qué humillación, cuando alguien estaba cerca de mí y escuchaba alguna lejana música, y yo *nada oía*; el canto de un pastor llegaba a su oído, y en el mío el silencio! Tales pruebas me llevaron cerca de la desesperación; poco ha faltado para que yo mismo pusiese fin a mi vida. El arte, solo el arte me ha detenido. ¡Ah! Me parecía imposible

dejar este mundo, antes de cumplir todo aquello que yo juzgaba era mi misión. Así, yo prolongué esta miserable vida, verdaderamente miserable: tal es mi irritabilidad, que el menor cambio puede lanzarme del mejor al peor de los estados. ¡Resignación! A ella debo tener ahora como guía. Ya lo es. Duradera será, así lo espero, mi resolución de resistir hasta que plazca a las inexorables Parcas cortar el hilo de mi vida. Acaso fuera eso lo mejor; acaso no, pero estoy pronto. ¡A los veintiocho años forzado a ser filósofo! No es fácil; más duro es para el artista que para cualquier otro.

“¡Divinidad! Desde las alturas penetras en el fondo de mi corazón; tú sabes que el amor a la humanidad y el deseo de hacer el bien habitan en él. ¡Ah, hombres! Si algún día leéis esto, pensad que habéis sido injustos para mí. ¡Que el desgraciado se consuele al hallar otro como él, quien a pesar de los obstáculos de la naturaleza ha hecho todo lo que estaba en su mano para ser admitido en la categoría de los artistas y de los hombres elegidos!

“Vosotros, hermanos míos, cuando yo haya muerto, si el doctor Schmidt existe aún, rogadle que haga la descripción de mi enfermedad. Publicadla con estas líneas: acaso leyendo esto, el mundo se reconcilie con el inocente que estará ya en la tumba.

“Por mi parte, declaro aquí que os constituyo herederos de mi pequeña fortuna, si se puede dar ese nombre a lo que poseo.

“Compartíos lealmente este modesto haber, tratad de entenderos y ayudaros mutuamente.

“Todos los daños que me habéis causado os los perdoné hace mucho tiempo. ¡bien lo sabéis!; pero, en cambio, no olvidaré el afecto que Carlos me ha mostrado en esta última época. Todo lo que os deseo es que vuestra existencia sea más feliz que la mía. Enseñad a vuestros hijos a cultivar la virtud; ésta, y no el dinero, es lo que da la dicha; y os hablo por experiencia, porque ella ha aliviado mi miseria y aligerado mis sufrimientos. El amor a la virtud, con el amor a mi arte, me han protegido contra la tentación de poner fin a mis días.

“Sed dichosos, amaos y transmitid la expresión de mi agradecimiento a todos mis amigos, particularmente al príncipe Lichnowsky y al doctor Schmidt.

“Deseo que los instrumentos de música del Príncipe sean conservados por uno de vosotros. De todos modos, que este tesoro no sea causa de querrela. Vendedlos, si estáis en apuro; sería yo muy feliz si pudiera seros útil todavía desde la tumba.

“Y ahora estoy pronto; vuelo ante la muerte, sin sentimiento por



ello, a pesar de mi duro destino; pero yo no quisiera que viniese antes de verme permitido dar plena expansión a mis facultades artísticas. No obstante, a cualquier hora la acogeré con alegría, porque me libertará de un suplicio sin esperanza. Sí; ven cuando quieras, ¡oh, Muerte! Te espero sin debilidad.

“Adiós, y no me olvidéis. Merezco que os acordéis de mí, porque durante mi vida he pensado mucho en vosotros y he deseado haceros felices. Así sea.

Ludwig van Beethoven.

Heiligenstadt, 6, octubre de 1802.

“Así pierdo —¡qué dolorosamente!— la dulce esperanza que me acompañó hasta ahora de verme curado, siquiera relativamente. Como se marchitan las hojas en el otoño, la esperanza se marchitó para mí. Me voy de aquí, tal, como llegué, o empeorado todavía, pues he perdido el valor que me animaba a veces, en algunos bellos días del verano. ¡Oh, Providencia, permite que siquiera un día puro de alegría me ilumine aún! ¡Hace tanto tiempo que es ajeno para mí el eco de la verdadera dicha! ¿Cuándo, ¡oh, Divinidad! podré sentirla de nuevo en el templo de la Naturaleza y de la humanidad? ¿Nunca? ¡Oh, no, sería demasiado cruel!”



ANEXO 3. Obras para piano de Mendelssohn

(1826) Opus 5. Capriccio en fa sostenido menor
(1826) Opus 6. Sonata en mi mayor
(1827) Opus 7. 7 Piezas características en mi menor, si menor, re mayor, la mayor, mi menor y mi mayor
(1829) Opus 14. Rondo capriccioso en mi menor
(1829) Opus 15. Fantasia
(1829) Opus 16. 3 Fantasías en la menor, mi menor y mi mayor.
(1833-35) Opus 33. Caprices en la menor, mi mayor y si bemol menor
(1832-37) Opus 35. 6 Preludios y fugas
(1841) Opus 54. Variaciones serias en re menor
(1842) Opus 72. 6 Kinderstücke
(1841) Opus 82. Variaciones en mi bemol mayor
(1841) Opus 83. Variaciones en si bemol mayor
(1834-38) Opus 104. 3 Preludios y 3 estudios
(1821) Opus 105. Sonata en sol menor
(1827) Opus 106. Sonata en si bemol mayor
(1837) Opus 117. Albumblatt en mi menor
(1837) Opus 118. Capriccio en mi mayor
Opus 119. Perpetuum mobile en do mayor
Otras piezas diversas

Romanzas sin palabras

(1829) Opus 19. 6 Romanzas sin palabras
(1833-34) Opus 30. 6 Romanzas sin palabras
(1837) Opus 38. 6 Romanzas sin palabras
(1841) Opus 53. 6 Romanzas sin palabras
(1843-44) Opus 62. 6 Romanzas sin palabras
(1843-45) Opus 67. 6 Romanzas sin palabras
(1834-45) Opus 58. 6 Romanzas sin palabras
(1842-45) Opus 102. 6 Romanzas sin palabras



ANEXO 4. Obras para piano de Ravel

1893 Serenata grotesca
1895 Minueto Antiguo
1895 Habanera
1899 Pavana para una infanta difunta
1901 Juegos de agua
1903-05 Sonatina
1904-05 Espejos
1908 Gaspard de la nuit
1908-10 Mi madre la oca
1909 Menuet sur le nom de Haydn
1911 Valses nobles y sentimentales
1912 A la manière de...Chabrier
1912 A la manière de...Borodine
1914-17 Le Tombeau de Couperin
1918 Frontispice
1929-30 Concierto para mano izquierda
1929-31 Concierto en sol mayor

Arreglos a sus propias obras:

1920 Le Valse (reducción para dos pianos)
1929 Boléro (reducción para piano)
1932 Concerto en sol de Ravel (reducción para dos pianos)

Arreglos de otras obras:

1909 Trois Nocturnes (Claude Debussy) reducción para dos pianos
1910 Prélude à l'après-midi d'un faune (Claude Debussy) reducción para piano
a cuatro manos



ANEXO 5. Obras para piano de Salgado

1944 Sanjuanito futurista. Microdanza.

1957 Seis fases rapsódicas sobre tres acordes

1968 Quadrivium

Suites:

1940 Fiesta de Corpus en la aldea

1942 Galería del folklore andino-ecuatoriano

1945-56 Mosaico de Aires Nativos

1947 Estampas Serraniegas

Sonatas:

1950 Sonata 1

1951 Sonata 2

1969 Sonata 3

Conciertos:

1941 La consagración de las vírgenes del sol

1948 Concierto en sol menor

1958 Concierto para piano y arpa



ANEXO 6. Índice de ilustraciones

	<i>Página</i>
Fig. 1 Galería de los Espejos, Versalles, París	14
Fig. 2 José de Ribera: <i>Inmaculada Concepción</i>	15
-Fig. 3 Iglesia de la Madeleine, París	37
Fig. 4 Gran piano de Bartolomeo Cristofori	40
Fig. 5 Torre de Gustave Eiffel, París	82
Fig. 6 Claude Monet: <i>Impresión: sol naciente</i>	106
Fig. 7 Fotografía de Maurice Ravel al piano	109
Fig. 8 Oswaldo Guayasamín: <i>Páramo</i>	134
Fig. 9 Fotografía de Luis Humberto Salgado al piano	136